CEAM

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

ENTRE LOS PAPELES DE OCELOTE ENTONO MI CANTO *yo Quetzalpetlatzin*

El lugar de la mujer dentro de la oralidad nahua

Katarzyna Szoblik

KATARZYNA SZOBLIK

Entre los papeles de ocelote entono mi canto, yo Quetzalpetlatzin

El lugar de la mujer dentro de la oralidad nahua

Bielsko-Biała & México DF

Colección: Estudios de Género
Serie: Antropología de las Mujeres

CENTRO DE ESTUDIOS DE ANTROPOLOGÍA DE LA MUJER

Consejo Editorial:
Ana Esther Koldorf, Universidad Nacional De Rosario, Argentina. Aurelia Martin, Universidad De Granada, España. Concepción Añorve-Tschirgi, American University In Cairo, Egipto. Ernesto González Licon, Enah, Mexico. Geoffrey Mccafferty , University Of Calgary, Canada. Karina Crouchet, University Of Bradford, Ingla-terra. Lilia Campos Rodríguez, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Lourdes Prados, Universidad Autónoma De Madrid, España. Mary Goldsmith, Uamx, México. Nicolas Balutet, Universidad Jean Moulin, Francia. Sara Beatriz Guardia, Usmp, Perú. Linda Gordon, New York University, Estados Unidos

Reseñadores:
Dra. Katarzyna Mikulska
Dr. Miguel Ángel Ruz Barrio
Dr. Jerome Offner

Primera Edición, 2016
© Katarzyna Dorota Szoblik
© Carlos Dimeo Álvarez (edición)

© Centro de Estudios de Antropología de la Mujer
Av. Centenario 283, Edificio H22, Entrada 3, Departamento 1
Lomas de Plateros, C. P. 01480
Delegación Álvaro Obregón, Ciudad de México.
www.ceam.mx

ISBN 978-607-00-8224-5

Impreso en Textoprint., textoprint.pl
En el mes de Julio 2016

Ilustración de portada: Detalle de mujer *Códice Florentino Libro X*

A mi abuela
(Mojej Babci)

Agradecimientos

Larga es la lista de personas a las que quisiera expresar mi más afectuoso agradecimiento por su apoyo y ayuda en el proceso de preparación de este libro. Agradezco a la Dra Elżbieta Siarkiewicz por el apoyo, entusiasmo y sugerencias dedicados a mi trabajo. Asimismo, quisiera expresar mi profunda gratitud a la Dra Katarzyna Mikulska, quien además de contagiarme la fascinación por las culturas mesoamericanas y por la lengua náhuatl, ha influenciado muy positivamente en mi desarrollo personal y profesional, no sólo con sus observaciones y comentarios siempre certeros, sino también con su atitud de amiga y maestra al mismo tiempo. Igualmente doy las gracias a Agnieszka Brylak por su amistad y apoyo, tanto como por los innumerables libros de su biblioteca privada que me facilitó para esta investigación.

Agradezco también a la Dra Adriana Jastrzębska, al Dr Jerome Offner y al Dr Miguel Ángel Ruz Barrio por sus consejos y comentarios inestimables, así como al Dr Guilhem Olivier quien tuvo la amabilidad de leer fragmentos del presente trabajo y enviarme sus valiosas observaciones. Asimismo, quisiera dar las gracias a la Dra Jeanne Gillespie y al Dr Arnd Adje Both por la cortesía que hicieron de enviarme sus artículos sin conocerme. Además, quisiera expresar mi gratitud a la Dra María Rodriguez-Shadow, por el interés que mostró por mi investigación y por haberme animado a publicar los resultados de esta en forma del presente libro.

El proyecto fue financiado por el Centro Nacional de Ciencia (Narodowe Centrum Nauki) con los fondos otorgados con base en la decisión numero: DEC-2011/01/N/HS2/02503, gracias a los cuales tuve la posibilidad de consultar las colecciones de las bibliotecas en Berlín y París. Igualmente desearía destacar el apoyo institucional de la Akademia Techniczno-Humanistyczna en Bielsko-Biała, que en 2009 me otorgó una beca gracias a la cual pude participar en el 53 Congreso Internacional de Americanistas y consultar las colecciones de las bibliotecas de la Ciudad de México.

Por último, quiero expresar mi profunda gratitud a mi familia: a mis padres por su apoyo y fe que han tenido en mí, a mi abuela Urszula quien me inspiró a empezar esta investigación y nunca ha dejado de animarme en mis esfuerzos. Asimismo doy las gracias a mi marido Marcin por haber estado siempre a mi lado, sobre todo en los momentos más difíciles, por la asesoría técnica y por haberme suplido en las tareas del hogar en los periodos de trabajo más intenso. Y a mis hijos, Kubuś y Karol, por todo el tiempo que les han robado “mis cantos”.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

I. EL LUGAR DE LA ORALIDAD EN EL UNIVERSO NAHUA 19
1. La tradición oral: su valor social y las características principales 19
Las funciones de la creación oral en el mundo nahua..... 21
Herramienta para explicar y modificar el mundo 22
Ayuda didáctica y moralizadora.....32
Herramienta para recordar los hechos y personajes históricos 36
Fuente de diversión.....39
2. La oralidad y la escritura 41
Los rastros de la oralidad en los textos de la literatura náhuatl 42
El registro gráfico en el mundo nahua y su relación con la oralidad 50
3. El trasvase de la oralidad en la escritura fonográfica . 58

II. LOS RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LA POESÍA CANTADA DE LOS ANTIGUOS NAHUAS 65
1. La música 67
El origen mítico de la música y su lugar en la ideología nahua.....67
Los instrumentos..... 70
2. El baile 84
Los tipos de bailes.....85
Los atavíos y disfraces de los danzantes..... 89
3. La palabra.....91
La metáfora..... 94
La estructura formal y las formas duales..... 104

III. LA MUJER Y LO FEMENINO EN LOS CANTOS DE LOS ANTIGUOS NAHUAS 109
1 El concepto de "género" en los estudios sobre las sociedades precortesianas 110
Una aproximación al género como herramienta de investigación histórica..... 110
El género en la ideología de los antiguos nahuas..... 114
2. El problema de la interpretación de la oralidad nahua 119
Algunos problemas vinculados a la traducción de los cantos nahuas.....120
Las traducciones disponibles de Cantares mexicanos y Romances de los señores de la Nueva España 125

3. El análisis de los cantos escogidos 128
Chalcacihuacuicatl 128
Cozolcuicatl 179
Cococuicatl..... 201

CONCLUSIONES GENERALES 241

INTRODUCCIÓN[1]

Los rastros de la creación oral de los indígenas que habitaban el Centro de México en los tiempos precortesianos se conservan actualmente sobre todo en los escritos provenientes de la época colonial y en unas tradiciones practicadas hasta hoy en día por las comunidades indígenas modernas. Entre las fuentes coloniales más importantes destacan dos manuscritos redactados a partir de la información proporcionada por los nativos a los misioneros europeos: una parte del *Manuscrito 1628* de la Biblioteca Nacional de México, conocida como *Cantares mexicanos*, fechada por los investigadores (Bierhorst 1985a: 7-8, León-Portilla 1979: 16) en la segunda mitad del siglo XVI, y el manuscrito de la Colección Latinoamericana de la Biblioteca de la Universidad de Texas, conocido como *Romances de los señores de la Nueva España.* Los textos recopilados en dichas obras, aunque seguramente influenciados por la supervisión cristiana, constituyen una fuente de información valiosa acerca de la ideología indígena y del modo en que los antiguos nahuas conceptualizaban el mundo. Descubierto su valor informativo a finales del siglo XIX, los dos manuscritos fueron sometidos a varias análisis e interpretaciones.

La primera publicación de *Cantares mexicanos* la debemos a Daniel Brinton, quien al obtener la traducción de 28 de estos textos al español, hecha por don Faustino Galicia Chimalpopoca, los puso en inglés y dio al conocimiento público bajo el título *Ancient Nahuatl Poetry* en 1887 (León-Portilla 1979: 16). Luego, el manuscrito en cuestión fue publicado entero por Antoño Peñafiel (1899) en versión facsímil. La obra de este autor sirvió como una de las bases de referencia para el presente trabajo. Además, se pueden mencionar varias traducciones parciales hechas, entre otros, por Mariano Rojas[2], Leonhard Schultze Jena[3], y muchas interpretaciones de textos sueltos, que fueron elaboradas por los estudiosos como herramienta

[1] Algunas de las ideas presentadas en este libro ya se han publicado anteriormente en versión modificada en los artículos siguientes: Szoblik l. (2015) "Los instrumentos musicales de los antiguos nahuas", [En:] *Entre el arte y el ritual. Las manifestaciones artísticas en la América Precolonial y Colonial, y las supervivencias actuales.* Serie: Las Tradiciones Artísticas de las Culturas No-Europeas. Red. Katarzyna Szoblik, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wyd. Tako, Toruń, Łódź. Y Szoblik K. (2014) "El Cococuicatl: algunas consideraciones acerca de un antiguo canto nahua", [w:] *Identidad en movimiento. Migraciones, fronteras, transculturaciones, diálogo cultural en el mundo hispánico.* Red. Adriana Jastrzębska, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2014, (s. 135/172).

[2] Publicada por Rubén M. Campos (1936) en: *La Producción Literaria de los Aztecas*.

[3] Publicada por Gerdt Kutscher (1958) en: *The Translation of the "Cantares Mexicanos" by Leonhard Schultze Jena*.

para la investigación de diferentes aspectos de la mentalidad náhuatl.[4] No obstante, las obras más importantes para la propagación de los *Cantares mexicanos* fueron tres traducciones del manuscrito entero con amplias observaciones introductorias y notas explicativas. La primera cronológicamente fue la obra de Ángel Mª Garibay (1965, 1968), quien presentó los resultados de su trabajo en dos tomos titulados *Poesía náhuatl II* y *III*. Luego, los mismos textos fueron sometidos a la interpretación de John Bierhorst, quien los tradujo al inglés y publicó bajo el título *Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs* en 1985. Además, como complemento a su trabajo, Bierhorst dio a la imprenta, *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos with an Analytic Transcription and Grammatical Notes* (1985b). Finalmente, en 2011 salió la versión más reciente de *Cantares mexicanos* preparada por un grupo de especialistas coordinados por Miguel León-Portilla y publicada bajo el mismo título. Las tres obras sirvieron como referencias para el análisis efectuado en este libro. El segundo manuscrito, *Romances de los señores de la Nueva España,* fue editado primero por Garibay en 1964, bajo el título *Poesía Náhuatl I*, y más recientemente, por Bierhorst, con el título *Ballads of the Lords of New Spain* (2009).

El problema tratado en el presente libro es cómo se representaba lo femenino en los *cuicatl,* es decir en los cantos-bailes nahuas. El carácter de la pregunta que nos hemos planteado nos dirigió hacia la terminología y los métodos de trabajo vinculados a los estudios de género. La disciplina en cuestión es bastante reciente y, como indica Miriam López Hernández (2012b: 20), parte de las investigaciones fijadas bien exclusivamente en mujeres, bien en hombres, para centrarse en las relaciones entre los dos sexos, la ideología formada acerca de ellos y los roles sociales que se les atribuye. El resultado de la investigación emprendida por los estudios de género es entonces, en realidad, la información sobre las construcciones sociales y culturales de sociedades enteras. Por lo tanto, estamos conscientes de que, al investigar los roles de mujeres y la construcción de lo femenino en los cantos, no podemos alejarnos de un contexto más amplio que abarque todos los aspectos de la vida indígena. Al mismo tiempo, esperamos que los resultados de nuestra pesquisa sean una contribución al conocimiento general acerca de la sociedad nahua, pues como observa López Hernández (2012b: 21) "...este tipo de investigaciones vienen a completar los análisis de las relaciones sociales, instituciones, normas e ideologías, que conforman a la mujer y, por ende, a la sociedad."

Puesto que los estudios de género se desarrollaron como consecuencia natural de la participación cada vez más activa de mujeres en varios ámbitos de la vida social que durante muchos años estaban reservados para hombres, era natural que su primer interés estuviera dirigido hacia la situación de la mujer contemporánea. Por el contrario, el lugar de mujeres

[4] Richard Haly (1986), Patrick Johansson (1991, 1997), Marie Sautron (2001), Kay Read y Jane Rosenthal (2006), Camilla Townsend (2006) y muchos más.

en las sociedades antiguas ha surgido como un tema de estudio bastante recientemente. Por consiguiente, este campo contiene todavía varios espacios poco investigados y el objetivo del presente trabajo es contribuír a la exploración de algunas de estas materias.

Entre los primeros estudiosos que se ocuparon de la situación femenina en la sociedad nahua se puede mencionar a León-Portilla. En su artículo "La mujer en la cultura náhuatl" (León-Portilla 1958) el autor intenta demostrar a partir de los textos de los *huehuetlatolli* que las mujeres nahuas gozaban de mejor condición social en aquel entonces que en la actualidad. Luego, en 1975, aparece el libro de Noemi Quezada *Amor y magia amorosa entre los aztecas,* en el cual la autora describe el modo de tratar la sexualidad, tanto masculina como femenina, por los antiguos nahuas. Con su obra, Quezada hace salir a la mujer nahua fuera del estereótipo de una esposa y madre ideal trasmitido por los *huehuetlahtolli,* para mostrarla también como un ser sensual, a veces celoso, que usaba magia amorosa para luchar por sus deseos. El tema continúa en otro libro de esta autora titulado *Sexualidad, amor y erotismo: México prehispánico y México colonial* (Quezada 1996a).

Las relaciones entre lo masculino y lo femenino a nivel ideológico son tratadas por Alfredo López Austin (1996, 1998) quien argumenta que la cosmovisión indígena percibía el mundo en términos binarios, de esencias masculina y femenina, que eran opuestas pero complementarias. Cada ser y cada objeto poseía las dos esencias pero en proporciones diversas y según éstas se clasificaba como masculino o femenino. Sobre esta división primordial se construían otros pares, por ejemplo frío/calor, cielo/tierra, vida/muerte, etc. Según Noemi Quezada (1996b), esas relaciones entre la parte femenina y la masculina del cosmos se proyectaban por su lado en las relaciones sociales entre hombres y mujeres.

En los años noventa se publicaron, además, varios libros acerca de la sociedad nahua, que dedican mucha atención a la investigación de la situación femenina. Entre ellos podríamos mencionar, por ejemplo, la obra de Susan Gillespie (2005) *Los reyes aztecas*, en la cual se estudia el papel de las mujeres en las rotaciones dinásticas entre los mexicas, o el libro de Inga Clendinnen (1996) *Aztec: An Interpretation*, que dedica varias páginas a la descripción detallada de los roles y la condición social de las mujeres nahuas. En 1996 aparece el artículo de Laura Ibarra titulado "Las ideas sobre la mujer en los tiempos más antiguos de Mesoamérica", en el cual, partiendo de las informaciones proporcionadas por las fuentes registradas con alfabeto latino en la época colonial se busca la respuesta a la pregunta sobre la condición de la mujer en varias épocas históricas y prehistóricas.
En el mismo año tiene lugar un congreso que por primera vez toma como el tema central de debate la problemática de género en la América prehispánica y subraya la importancia de la arqueología de género. "Gender in Pre-Columbian America: A Symposium at Dumbarton Oaks" reunió a los

estudiosos interesados en la aplicación de la metodología de estudios de género en la investigación de la realidad indígena anterior a la llegada de los europeos. Todos los trabajos presentados en el tomo publicado después de este congreso presentan muchas observaciones valiosas, pero entre los autores más importantes para el tema tratado en el presente libro cabe destacar a la coordinadora del evento, Cecelia Klein. Además del artículo sobre la ideología vinculada a las ambigüedades de género en las comunidades indígenas antiguas y modernas (2001), Klein es autora de varios otros trabajos acerca del modo de concebir a la feminidad y masculinidad por los antiguos nahuas (1994, 2000). Otras investigadoras que participaron en el congreso son Elizabeth Brumfiel (2001), quien propuso cómo se pueden usar las evidencias arqueológicas para reconstruír las relaciones entre géneros en las sociedades antiguas, y Louise M. Burkhart (2001), cuyo trabajo se centra en los modelos de la feminidad indígena y cristiana en los textos religiosos de los primeros años de la colonia.

El tema de género y sus relaciones con el poder en varias sociedades mesoamericanas y en épocas distintas es tratado en el libro de Rosemary Joyce (2000) titulado *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica.* En 2002 Irizelma Robles Álvarez presenta su tesis doctoral sobre las ocupaciones femeninas en el mundo nahua en la cual argumenta que las mujeres participaban prácticamente en todos los ámbitos de la vida social y cultural. Tres años más tarde aparece el libro de Susan Kellog (2005) *Weaving the past: a history of Latin America's indigenous women from the prehispanic period to the present,* que presenta el papel femenino en la historia de varias comunidades indígenas de América. En el mismo año se publica también el trabajo de Karen Vieira Powers (2005) quien, aunque se ocupa principalmente de la situación de la mujer en los tiempos de la conquista y colonia, busca sus raíces, entre otros, en la ideología de los tiempos prehispánicos.

Una autoridad incuestionable en los estudios sobre la mujer nahua es seguramente María Rodriguez Shadow, autora de varias publicaciones acerca de la condición femenina en la realidad indígena antigua. Entre sus obras más importantes cabe mencionar el libro titulado *Mujer azteca* (2000), dedicado a la reconstrucción de la situación social de todos los grupos femeninos del Estado mexica. Además, con Miriam López Hernández, Rodriguez-Shadow coordina y publica un trabajo colectivo titulado *Género y sexualidad en el México antiguo* (2012a). López Hernández, por su lado, es autora de las publicaciones más recientes sobre la mujer y las relaciones de género en el mundo nahua. En *Mujer divina, mujer terrena. Modelos femeninos en el mundo mexica y maya* (2012b) demuestra las relaciones entre varias actividades femeninas y su arquetipo divino. Como explica, las mujeres mexicas y mayas encontraban en las diosas modelos de comportamiento para todas las esferas de la vida e intentaban imitarlas.

Finalmente, hay que mencionar algunas de las publicaciones vinculadas al presente trabajo no solamente por el tema de la situación femenina, sino también por el del canto y baile. En el congreso de AEEA (Asociacion de Escritoras de España y las Americas) - AHCT (Association for Hispanic Classical Theater) celebrado en 2006 Jeanne L. Gillespie presenta sus observaciones acerca de las voces femeninas en el "Canto de las mujeres de Chalco", uno de los textos registrados en *Cantares mexicanos* y analizado en este libro. El mismo canto es también analizado por Camilla Townsend (2006) quien, partiendo de las informaciones sobre condiciones femeninas entre antiguos nahuas, intenta reconstruír la situación de la hipotética mujer cuya voz está hablando en el texto.

El libro que presentamos, tiene como fin agregar a estos estudios información acerca de la imagen lingüística de la mujer en tres cantos recogidos en el manuscrito de *Cantares mexicanos* denominados por los investigadores *cihuacuicatl*, es decir, "cantos femeninos" o "cantos de mujeres". Son textos en los cuales la voz lírica es femenina, por lo cual no sólo permiten analizar el modo de conceptualizar la feminidad por los antiguos nahuas, sino que abren también el camino para el debate sobre la posible participación de mujeres en la creación y representación de los cantos. Además, la imagen de la mujer creada por los cantos femeninos se compara con una obra que en versiones ligeramente diferentes aparece en *Cantares mexicanos* y en *Romances de los señores de Nueva España.* Es un texto titulado "Canto de Tlaltecatzin" que está dirigido por el yo lírico masculino a una mujer anónima. De este modo, se hace posible la comparación entre lo que dicen las voces femeninas de sí mismas y la imagen de mujer que bosqueja una voz masculina.

Los métodos de trabajo utilizados en el estudio son básicamente dos: por un lado se realiza el análisis de los textos escogidos para determinar las expresiones lingüísticas que denotan lo femenino o relaciones entre sexos; por el otro, se hace una síntesis de las informaciones históricas accesibles en fuentes diversas para reconstruír el contexto de representación de dichos cantos e interpretar correctamente el material recibido. Partiendo de la reconstrucción del contexto social, cultural e ideológico se intenta explicar las expresiones simbólicas usadas para describir a la mujer.

La tarea que emprendemos tiene, por cierto, varias limitaciones resultantes de nuestro alejamiento en el tiempo y espacio de la cultura estudiada. Además de cierta subjetividad involuntaria, que sin embargo no es posible evitar en este tipo de estudio, la dificultad principal la presentan las fuentes que usamos en la reconstrucción deseada. Algunas de ellas como *Histoyre du Mechique, Historia de los mexicanos por sus pinturas, Anales de Cuauhtitlán* o los dos mansucritos de cantares fueron escritos en náhuatl por los nativos que, no obstante, trabajaban ya en la época de colonización y cristianización, lo que seguramente tuvo influencia en su contenido.

Otras, de carácter etnohistórico, fueron redactadas en español por los eclesiásticos quienes de este modo quisieron conservar la memoria de la cultura antigua y/o facilitar la tarea de cristianización, pero que a menudo proyectaban su pensamiento europeo en la realidad indígena. A este conjunto pertenecen los trabajos de fray Andrés de Olmos que, aunque actualmente perdidos, fueron reproducidos o usados como base de otras obras, como los *Huehuetlatolli* publicados por fray Juan Bautista Viseo (1600) o la *Monarquía Indiana* de fray Juan de Torquemada (1615). Entre las obras más importantes hay que destacar también el *Códice Florentino* y la *Historia general...* (1577) de fray Bernardino de Sahagún, así como la *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* del dominico Diego Durán (1581). De los autores posteriores, además del ya citado Juan de Torquemada, cabe mencionar también a Hernando Ruíz de Alarcón con su *Tratado de las supersticiones...*(1629). Por último, consultamos también las obras creadas en las últimas decadas del siglo XVI y en el siglo XVII por los miembros de la élite indígena quienes de este modo intentaron registrar la historia de su pueblo que conocían de la tradición oral, introduciendo, no obstante, varios cambios que ayudarían a mejorar su posición en la nueva realidad política. Así, cada uno de dichos cronistas introdujo en sus escritos los datos que aumentaban la fama de su ciudad natal frente a otras: Hernando Alvarado Tezozomoc a México-Tenochtitlan, Juan Bautista Pomar y Fernando de Alva Ixtlilxochitl a Texcoco, Diego Muñoz Camargo a Tlaxcala y Chimalpahín a Chalco Amecameca.

Dada la subjetividad, más o menos voluntaria, de todos los autores mencionados, completamos las informaciones recibidas de estas fuentes con las proporcionadas por los códices. Éstos se dividen, básicamente, en prehispánicos y coloniales, y también presentan varias limitaciones de uso. Los primeros, a los cuales pertenecen, por ejemplo, los códices del llamado Grupo Borgia, aunque no influenciados por los europeos, a pesar de muchas investigaciones minuciosas siguen siendo muy enigmáticos en cuanto a la interpretación de su contenido. Los últimos, como el *Códice Vaticano A* o el *Códice Mendoza*, aunque mucho más fáciles de interpretar, son en realidad productos del mestizaje cultural de los tiempos coloniales. Finalmente, además del material pictórico, consultamos también los resultados de la investigación arqueológica en la región y de los estudios etnográficos emprendidos entre las comunidades indígenas modernas. Estos dos tipos de fuentes proporcionan una información que, aunque parcial, puede ayudar a completar la imagen recibida a partir de libros alfabéticos y códices, y resolver posibles incongruencias en los datos obtenidos.

En el análisis de los textos de cantares nos basamos en varias traducciones disponibles. Sin embargo, la versión final de la traducción de estos textos al español que presentamos en el capítulo tercero es responsabilidad nuestra. En el trabajo usamos principalmente el *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana* de fray Alonso de Moli-

na (1992 [1571]), una obra que recopila los significados de las palabras en náhuatl de la época más próxima a la redacción de los manuscritos estudiados. De gran utilidad nos fue también el programa de Marc Thouvenot titulado Gran Diccionario del Náhuatl (*GDN*) que reúne las entradas de varios diccionarios creados en épocas muy distintas[5]. Finalmente, consultamos también las obras de Remí Simeón (2007) y de Alexis Wimmer (2004).

[5] Olmos (2002 [1547]), Guerra (1692), Cortés y Zedeño (1765), *Diccionario de Mecayapan* (2002), entre otros.

I. El lugar de la oralidad en el universo nahua

El arte de la palabra forma parte de la herencia cultural de todos los pueblos, pero sus funciones varían considerablemente entre las culturas letradas y no letradas. Las sociedades orales, a las cuales, a pesar de haber desarrollado un sistema de registro gráfico, pertenecían también los antiguos nahuas, atribuían a las palabras un poder enorme y casi mágico. Como explica Walter Ong (1992: 25-31), la palabra, que para los pueblos letrados es un objeto visible, registrado en una superficie dada, para las comunidades puramente orales es un evento efimérico que se produce en el momento de su enunciación e inmediatamente desaparece. Como un acto que no tiene razón de existencia sin la persona que lo produzca en un instante dado, la palabra es considerada una manifestación del poder, un acto que tiene influencia en la realidad circundante. Sin embargo, si bien la oralidad posibilita la conservación de la información necesaria, no permite su análisis ni estudio que se hacen posibles sólo con la plasmación del texto en forma escrita. Una vez transvasada a letras, la palabra se separa para siempre del que la produce, perdiendo así su poder creativo pero, al mismo tiempo, se convierte en una forma independiente y constante, que puede ser contemplada varias veces y por muchas personas.

En el presente capítulo analizamos los papeles principales de la oralidad náhuatl y sus relaciones con el sistema de registro gráfico desarrollado por los antiguos nahuas. Reflexionamos sobre las posibles influencias de la escritura semasiográfica[6] en la forma de la información trasmitida oralmente y el grado de correspondencia lingüístico-meritórica entre los dos sistemas. Finalmente, presentamos las consecuencias del transvase de las creaciones orales en la escritura alfabética en los tiempos coloniales.

1. La tradición oral: su valor social y las características principales

Como bien observa Patrick Johannson (1993: 18, véase también: Ong 1992: 31-37), denominar la expresión artística verbal de los antiguos nahuas con el término *literatura,* – que por su etimología alude a los textos escritos con *letras,* – es una contradicción, puesto que éstos no las usaban. Por consiguiente, el autor propone más bien el término la *oralidad náhuatl*, que es el que nosotros también vamos a emplear en este trabajo, alternativamente con las expresiones más descriptivas, como *el arte/creación verbal* o *el arte de la palabra*.[7]

---

[6] Por la escritura semasiográfica vamos a entender el sistema de registro del contenido de la información trasmitida, que sin embargo no trasmite las expresiones exactas de la lengua humana (Sampson 1985: 26).

[7] Sin embargo, hay que recordar, que los nahuas tampoco estaban privados por completo

La oralidad como tema de investigación ha sido tratada por varios investigadores modernos. El interés científico por este tipo de manifestación artística fue iniciado ya en la época de Romanticismo, pero se desarrolló plenamente en el siglo XIX y, en especial, a principios del XX, cuando Milman Parry (1971)[8] en efecto de sus estudios sobre el estilo de los poemas homéricos descubrió que ésos contenían muchas expresiones fijas de métrica determinada, que eran usadas para expresar conceptos parecidos. Llamó a estas expresiones "fórmulas" y propuso que su construcción tenía una importancia fundamental para la creación del ritmo, uno de los valores principales de la expresión oral. Su trabajo fue continuado por su colaborador, Albert Bates Lord (2010 [1960], 1975). Juntos realizaron un proyecto cuyo objetivo principal era estudiar la tradición oral serbo-croata contemporánea, analizando entre otras cuestiones las técnicas de memorización de las que se servían los bardos locales. La conclusión más importante a la que llegaron era que había una diferencia enorme entre las creaciones de las sociedades letradas y las no letradas, de modo que era imposible compararlas. Cada una debería ser investigada por separado ya que ambas surgen de mentalidades diferentes y se representan de maneras distintas. Por consiguiente, el transvase de lo oral al alfabeto necesariamente supone alteraciones del carácter original de tal creación. Esta idea fue luego desarrollada por otros investigadores como Jack Goody (1977) y Erick A. Havelock (1986) quienes, además, investigaron la influencia del contexto de la transmisión de datos en el proceso de registro de la tradición oral en la escritura alfabética.

La oralidad fue también analizada, de modo más o menos directo, por varios investigadores que convivían con las tribus no letradas estudiando sus costumbres y modos de vida. Entre los más famosos podríamos mencionar aquí a Bronisław Malinowski, considerado el padre de la etnografía moderna y uno de los promotores principales del trabajo de campo como método de investigación. Malinowski dedicó gran parte de su vida a la observación de la vida de los indígenas de las islas de Trobriand publicando en inglés una serie de obras acerca de estas tribus[9]. Otro investigador digno de ser mencionado

---

de la comunicación gráfica. Por lo tanto, la distincción que hacen los autores citados entre las culturas letradas y no-letradas es en este caso una gran simplificación. En realidad se puede hablar de una enorme variedad de sistemas de comunicación que en diferentes proporciones utilizan la expresión gráfica, vocal y gestual y, como se verá a continuación, los antiguos nahuas se encontraban en algún lugar entre los dos extremos indicados por los autores como Parry, Lord u Ong.

[8] En 1928 Milman Parry obtuvo el título de doctor en letras por la Sorbona con una tesis titulada *L'épithète traditionnelle chez Homère* ("El epíteto tradicional en Homero"), en los años 1934-1935, junto con Albert Bates Lord, hizo una investigación en la oralidad contemporánea en Serbia, donde recopiló cientos de epopeyas, actualmente conservadas en la Biblioteca Widener de Harvard. Sus trabajos fueron editados ya después de su muerte por su hijo Adam bajo el título *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (1971).

[9] *The Trobriand Islands* (1915), *Myth in Primitive Society* (1926), *Sex and Repression in Savage Society* (1927) *Coral Gardens and Their Magic: A Study of the Methods of Tilling the Soil and of*

en este contexto es Benjamin Lee Whorf (1981 [1955]), conocido por sus reflexiones acerca de la conceptualización del mundo por los miembros de la tribu hopi. Hay que agregar a este grupo también a Walter J. Ong (1992), quien basándose en las observaciones de sus antecesores y los estudios propios, logró describir la naturaleza de lo oral y de lo escrito, dedicando también atención a la importancia de la introducción de la imprenta y escritura electrónica en lugar de los manuscritos tradicionales, precisar las relaciones entre ellos y establecer una lista de los rasgos característicos de la oralidad.

En los últimos años los estudios acerca de la oralidad se han desarrollado de modo espectacular, abarcando no sólo unas nuevas interpretaciones de las creaciones antiguas, sino también los estudios de la oralidad moderna y los esfuerzos por mantener vivas las lenguas en peligro de extincción. En 1986 John Miles Foley fundó *Oral Tradition Journal,* la revista dedicada a la investigación de la oralidad en todos sus aspectos. Los artículos presentados en ella describen la creación verbal de las culturas de todos los continentes. Los autores, además de recurrir a los métodos de estudio tradicionales, proponen además la interpretación de la oralidad con el uso de nuevas tecnologías. Por ejemplo, Mark Turin (2013: 173-186), Dimitri A. Funk (2013: 193-204) o Susan Smythe Kung y Joel Sherzer (2013: 379-388), entre otros, subrayan la importancia de los archivos digitalizados en el estudio y conservación de la herencia artística de las sociedades orales. En América Latina inició su actividad la Red Iberoamericana de los Estudios de la Oralidad, cuyas principales líneas de investigación abarcan el fenómeno de la creación oral desde perspectivas diversas: antropológica, sociocultural, literaria, lingüística, discursiva y educativa.

Las ideas expuestas por todos esos estudiosos resultan en mayor o menor grado aplicables también a la cultura náhuatl. Si bien es cierto que, como veremos a continuación, no todos los rasgos indicados como característicos de la oralidad las encontramos en la antigua creación nahua, la composición de las muestras disponibles hoy en día, corresponde por lo general con los moldes propuestos por los investigadores mencionados.

Las funciones de la creación oral en el mundo nahua

Patrick Johansson (1993: 32-33), probablemente siguiendo las consideraciones que acerca de la antigüedad europea hizo Friedrich Nietzsche (1872), destaca dos tendencias principales dentro de la tradición oral de los antiguos nahuas, que corresponden a dos posturas ontológicas presentes en todas las sociedades del mundo: el *dionisismo* y el *apolinismo.*

La primera es la búsqueda que emprende el hombre para reintegrarse a la naturaleza con la que originalmente formaba una totalidad, pero de la que en cierto momento se separó. Esta actitud, ya casi desapare-

---

Agricultural Rites in the Trobriand Islands (1935), *Magic, Science, and Religion* (1948), entre otros.

cida en las sociedades europeas del siglo XVI[10], desempeñaba un papel muy importante en las fiestas de los antiguos nahuas y se expresaba sobre todo en los cantos:

> A través de la producción de ruidos, saltos y gritos que tienden a imitar las manifestaciones de la naturaleza, el hombre busca, en una actitud que podríamos calificar de "camaleónica", confundirse con su entorno natural, colmando asimismo el abismo que la conciencia abrió entre él y el mundo (Johansson 1993: 32-33).

La otra postura, el *apolinismo*, corresponde a la fuerza que separó al hombre de la naturaleza, es decir, su necesidad de existir conscientemente en el mundo, contemplando y explicándolo desde cierta distancia. Esta postura se expresa en la creación dirigida a reforzar las instituciones y los valores de la colectividad, es decir, los elementos que constituyen la base de la existencia cultural del hombre. La tendencia artística oral que corresponde a esta postura se manifiesta, según el autor, en los discursos en prosa llamados *tlatolli* y algunos de los cantares. Johansson, al distinguir entre estas dos tendencias de la oralidad nahua, indica al mismo tiempo sus funciones principales: la de compensar la pérdida de la simbiosis total con el mundo natural y la de resforzar la postura existencialista que quiere separarse de lo primitivo e incorporarse en lo cultural. Esta idea general tiene su reflejo en un número de papeles concretos que desempeñaban las creaciones verbales y no verbales en la sociedad nahua. A continuación vamos a comentar algunas de estas funciones.

Herramienta para explicar y modificar el mundo

En las culturas orales la palabra suele ser considerada una herramienta muy poderosa para construír o cambiar la realidad (Ong 1992: 28-31). Un ejemplo de esta fuerza creativa de la palabra en la producción verbal del Viejo Mundo es la descripción de la creación del universo en la Biblia. En este corto fragmento varias veces se repite que el acto de la formación tuvo principio en la palabra divina, por ejemplo: "Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas" (*La Biblia,* Libro del Génesis, 1:3 – 1:4). Una vez hechas las cosas, Dios les pone nombres: "Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche" (*La Biblia,* Libro del Génesis, 1:5). De acuerdo con la idea de Ong (1992: 55-57), el acto de poner nombres a las cosas es igual a tomar el poder sobre ellas. Así Dios tomó el control sobre las fuerzas cósmicas que rigen el universo, pero dejó el gobierno de lo que nace en la tierra en las manos del hombre:

[10] Una de las pocas excepciones podría considerarse el carnaval.

> Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y que señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra. (...) Y puso Adán nombre a toda bestia y ave de los cielos y a todo ganado del campo (*La Biblia*, Libro del Génesis, 1: 26, 2: 20).

En la región mesoamericana la creación del mundo también empieza con la palabra, el consejo de los dioses, quienes discutiendo deciden sobre la forma del mundo. Lo vemos, por ejemplo, en el siguiente fragmento de *Popol Vuh*:

... xma qo vi na quilalo qolic; xa cachamanic	Whatever might be is simply not there: only murmurs, ripples in the dark, in the night. Only the Maker, Modeler alone, Sovereign Plumed Serpent, the Bearers, Begetters are in the water, a glittering light. They are there, they are enclosed in quetzal feathers, in blue-green. (...)
catzininic chi queɛum, chi aɛab, xa vtuquel ri tzacol, bitol, tepeu, qucumatz e alom, e qaholom	
qo pa ha zactetoh e qovi e mucutal pa cuc, pa raxon (...)	
quehe cut xax qo vi ri cah qonaipuch vqux cah (...)	And of course there is the sky, and there is also the Heart of Sky. (...)
Ta xpe cut vtzih varal xul cuq ri tepeu qucumatz varal chi quecumal chi aɛabal xqhau ruq ri tepeu qucumatz, xe qha cut, ta xenaohinic, ta xe	And then came his word, he came here to the Sovereign Plumed Serpent, here in the blackness, in the early dawn. He spoke with the Sovereign Plumed Serpent, and they talked, then they thought, then they worried. They agreed with each other, they joined their words, their thoughts. (...)
bizonic, xerico quib, xquicuch qui tzih, qui naoh (...)	
ri vleu cumal; xaquitzih xqohe vi v vinaquiric chivinaquir vleu, vleuh xecha libah chi xvinaquiric	And then the earth arose because of them, it was simply their word that brought it forth. For the forming of the earth they said "Earth".
(*Popol Vuh,* fols. 1v-2r)	(trad. Tedlock[11] 1996: 64-65)

En las fuentes nahuas también encontramos varias menciones sobre el consejo de los dioses creadores, como en el siguiente fragmento de la *Leyenda de los soles*:

[11] La traducción del *Popol Vuh* que usamos en el presente trabajo es el resultado de la investigación minuciosa conducida por el experto en el tema, Dennis Tedlock, y se considera la más fiel al original de todas las versiones actualmente disponibles. Por este motivo, a pesar de que nuestra decisión significa la necesidad de incorporar citas bastante largas en inglés, hemos decidido elegir esta versión sobre las traducción más antiguas al español.

auh niman ye mononotza in teteo quitoque aqui in onoz caomoman in ilhuicatl caomoman in tlalteuctli aqui onoz Teteoye ye nentlamati in Citlalli icue in Citlallatonac in Apanteuctli, Tepanquizqui, tlallamanque, huictlollinqui Quetzalcohuatl, Titlacahuan

(*Leyenda de los soles* fol. 76r)

Se consultaron los dioses y dijeron: ¿Quién habitará, pues que se estancó el cielo y se paró el Señor de la tierra? ¿Quién habitará, oh dioses? Se ocuparon en el negocio Citlaliicue, Citlallatónac, Apanteuctli, Tepanquizqui, Tlallamanqui, Huictlollinqui, Quetzalcóhuatl y Titlacahuan

(trad. Feliciano Velázquez 1945: 120).

Para las culturas orales, pues, la palabra divina tenía el poder creativo, igual que la palabra mágico-religiosa tenía el poder de cambiar el mundo. José Miguel Oviedo en su introducción al capítulo sobre las antiguas creaciones verbales del Nuevo Mundo apunta:

> El natural impulso de todo pueblo por lo fabuloso y lo extraño fue particularmente fecundo entre las sociedades indígenas americanas: una red de creencias y prácticas mágicas sostenía su concepción del mundo y les permitía comprenderlo y así conjurarlo. Querían testimoniar su presencia en el cosmos y conservar una relación armónica con él; todo tenía para ellos un sentido misterioso, todo era una cifra de su origen y su destino (Oviedo 1995: 31).

El autor busca, pues las fuentes de la oralidad indígena en las necesidades metafísicas del hombre. A continuación, discutimos el reflejo de estas necesidades en algunos de los géneros de la oralidad nahua.

Cantos y poemas religiosos

Como señala Garibay, todas las literaturas[12] primitivas empezaban su creación por dos géneros, el poema sagrado y el relato breve: "Plegarias a la divinidad y breves narraciones en que se guarda un hecho o se comenta una palabra hallamos en los albores de todas las literaturas" (Garibay 1971: 59).

En la creación de los antiguos nahuas encontramos numerosas muestras de ambas categorías. En la primera de ellas podríamos incluir seguramente los himnos sacros recogidos por fray Bernardino de Sahagún en los *Primeros Memoriales* (1997) y los poemas cortos de la *Historia Tolteca-Chichimeca* (1947), al igual que varias piezas dispersas en otras fuentes. Juzgando por el lenguaje, bastante anticuado y, como señalan varios traduc-

[12] El uso de la palabra *literatura* es del autor citado.

tores[13], muy difícil de entender por la abundancia de arcaísmos y el estílo bien opaco, son unos de los cantos nahuas más antiguos de los que disponemos hoy en día. Sus textos están dirigidos a la divinidad suplicada, evocando su nombre, describiendo su naturaleza y/o aludiendo a los hechos relacionados con su historia mítica, así como se puede apreciar en el siguiente canto:

Chicome coatl icujc	Song of Chicomecoatl
Chicomolotzin	Seven corncob
xa ia mehoa	Now arise
ximjcotia	Now wake up
a ca tonan	It is our mother
titechicnocaoazquj	You are going to leave us bereft
ti ia vjia muchi tlallocan movjia.	You are going to your home in Tlalocan
Xa ia mehoa	Now arise
ximjçotia	Now wake up
a ca tonã	It is our mother
titechicnocavazquj	You are going to leave us bereft
ti ia vjian mochan tlallocan, novjia.	You are going to your home in Tlalocan
(*CF* II: 241)	(trad. Dibble y Anderson en *CF* II: 241)

Como explica Garibay (1995: 189-191) en su comentario a este himno, era una invocación a la Diosa Madre en una de sus advocaciones que aquí es la de mazorca de maíz. El autor está de acuerdo con la propuesta de Seler quien sugirió que tal vez fuese un canto representado en la época de siembras:

> Como se lloraba a los muertos, se lloraba a la semilla que va a desaparecer bajo tierra, para irse al misterioso dominio de la vida – el Tlalocan tan mencionado en estos poemas – y allí recibir las transformaciones que la harán volver convertida en fruto (Garibay 1995: 190).

Son las palabras pronunciadas con el fin de explicar el mundo, conjurarlo y modificarlo. Otro ejemplo podría ser el siguiente poema breve proveniente de la *Historia Tolteca-Chichimeca*:

> El día 3-Casa es cuando saliste de Siete Cuevas,
> oh, tú que tienes cañas de flecha...
> Allí te dieron el mandato:
> tu mano está llena de dardos:
> llovieron para ti
> ¿Oh, adónde soy enviado?

[13] Thelma Sullivan y Arthur Anderson (en: Sahagún 1997: 128 – 130); Ángel Mª Garibay Kintana (1995).

¿Oh, adónde soy enviado?
Soy guerrero, soy diestro en la guerra,
soy guerrero, soy diestro en la guerra,
soy guerrero, soy diestro en la guerra,
soy diestro en la guerra, soy diestro en la guerra,
yo soy guerrero, soy diestro en la guerra.
(Garibay 1971: 130)

Es un canto pronunciado por los miembros de la tribu chichimeca que están preparándose para obedecer la orden de su dios y, aceptando la invitación de los toltecas, emprender la marcha a nuevas tierras. La primera parte informa sobre el destino guerrero impuesto a los chichimecas en el momento de su salida de *Chicomoztoc*, mientras que la segunda, con la repetición insistente, aunque bien podría considerarse un estribillo, igual podía tener una función extática y mágica, especialmente si se toma en cuenta su similitud temática[14] con el canto de los Mimixcoa, registrado por Sahagún entre los mencionados veinte himnos sacros:

Mimjscoa incujc	Canto de los Mimixcoa
Chicomoztoc qujnehoaquj *ca njaueponj, çan j, can j, teiomj.* *Tzivactitlan quinevaquj* *ca njaaueponj, çan j, çan j, teiomj.* *O ia mjtemoc, o ia mjtemoc,* *o ia ica njtemoc notzivaqujmjuh,* *o ia ica njtemoc notzivaqujmjuh.* *O ia njtemoc, ioa njtemoc,* *o ia ica njtemoc nomatlavacal.* *Niquimacui, njcujmacuj,* *yoa ia njqujmacuj, njqujmacuj* *yoan jaaio macuj*	De Chicomoztoc enhechizado sólo emprendí la marcha. De Tzivactitlan enhechizado sólo emprendí la marcha. Yo ya nací, yo ya nací: nací con la flecha de mi cacto, nací con la flecha de mi cacto. Yo ya nací, yo ya nací, nací con mi caja de red. De una mano la cojo, de una mano la cojo, de una mano la cojo, de una mano la cojo. Ah de su mano va a coger.
(*CF* II: 230)	(trad. Garibay 1995: 94)

Conjuros

Una de las formas orales más directas en su objetivo de modificar el mundo e influir en el estado de las cosas eran los conjuros. Como observa Alfredo López Austin (1967a: 1): "el lenguaje era principal instrumento de que podía valerse el hombre para entrar en contacto con un sobremundo poderoso, regidor del sensible." Este lenguaje, usado en los momentos de establecer el contacto con los dioses, es decir en conjuros, rezos, curacio-

[14] Sobre la relación muy estrecha entre la cacería y la guerra en la ideología nahua véase: Olivier 2010, Dehouve 2008, entre otros.

nes, adivinaciones, etc. tenía un nombre especial: "*nahualtocaitl,* ...que quiere deçir lenguaje o nombre de que vsan los hechiceros" (Ruiz de Alarcón 1953: 108, 138). Como indica Katarzyna Mikulska (2008: 65), las dos palabras que componen este vocablo podrían entenderse en conjunto como "nombre(s) disfrazado(s)" remitiendo a la idea de "un lenguaje secreto, sofisticado y esotérico, dominado solamente por algunos – seguramente la gente cuyo oficio era comunicarse con el mundo divino."

Los documentos que reportan sobre este registro denominado por López Austin (1967a: 1) *nahuallatoli*, "lenguaje encubierto", son bastante escasos. La obra probablemente más importante es el *Tratado de las supersiticiones...* de Hernando Ruiz de Alarcón, terminado en 1629 en México, en el que fueron recopilados los conjuros usados en aquella época por los pueblos coixca y tlahuica. El párroco de Atenango, en sus esfuerzos por destruír las supervivencias de antiguas creencias condujo una pesquisa minuciosa entre los indígenas de la región y apuntó los conjuros obtenidos de sus informantes en la lengua nativa. Intentó también hacer su propia traducción de ellos pero, como indican los especialistas en el tema (López Austin 1967a: 1), con muy pobres resultados. Con base en la obra de Ruiz de Alarcón fue luego redactado el *Manual de ministros...* de Jacinto de la Serna (1953), quien la transcribió y la puso en un castellano correcto.

Dominique Raby (2006: 298) al analizar los conjuros recogidos en la obra de Ruiz de Alarcón destaca cuatro grupos de oficiantes que se dedicaban al uso de estas fórmulas mágicas: curanderas, curanderos, hombres que usaban sortilegios para sus actividades usuales y brujos. Según la autora, en la mayoría de los casos eran individuos que conocían unos conjuros específicos necesarios para desempeñar sus oficios. De este modo, el *Tratado...* contiene varias fórmulas que permiten alejar las enfermedades de varios orígenes, facilitar la caza o proteger los cultivos de los animales dañinos. Como explica Raby (2006: 299), la idea subyacente al uso de este tipo de fórmulas estaba vinculada con el modo de conceptualizar el mundo por los antiguos nahuas, según el que cada planta, animal u objeto tenía espíritu. Por lo tanto, al invocarlos en los conjuros y ponerse en una relación adecuada con ellos, el oficiante podía influir en estos objetos y modificar la realidad de modo satisfactorio para sus intereses. La magia cotidiana estaba pues en dominio de la gente común formando parte de la oralidad popular y limitándose a unas fórmulas sueltas, usadas según las necesidades de un individuo dado.

Había en la sociedad nahua por supuesto también personas tan estrictamente vinculadas con el mundo sobrenatural que podían usar la magia de modo que podríamos denominar "profesional". A este grupo pertenecían, por ejemplo, los magos maléficos denominados, entre otros, *tlatlacatecolo*, "hombres-buhos", que recibían sus fuerzas sobrenaturales ya en el vientre materno (López Austin 1967b: 89-90). Además, había personas llamadas *nanahualtin* (sing. *nahualli*), es decir personalidades sobrenaturales

capaces de transformarse en otros seres con los cuales compartían sus entidades anímicas. El término *nahualli* quedó traducido al castellano como "hechizero" (Molina 1992 1[15]: 70r), "nigromántico" (Molina 1992 1: 88v), "bruxa" (Molina 1992 1: 21v), pero como demuestra López Austin (1967b: 95-96) la cuestión de su etimología y significado es mucho más compleja y gira en torno a la noción de lo oculto, secreto y engañoso. Según los informantes indígenas los *nanahualtin* podían ser buenos o malos. Sin embargo, como explica Roberto Martínez González (2006: 39-63), en realidad eran los especialistas rituales que funcionaban dentro de una comunidad dada, en la que desempeñaban roles muy variados – de consejeros, médicos, adivinos, sacerdotes y otros más. Su actividad estaba concentrada en "evitar y corregir cualquier tipo de desorden que pudiera poner en peligro la pervivencia de su comunidad" (Martínez González 2006: 54). Por este motivo, un *nahualli* que desde el punto de vista de su comunidad era visto como bueno, para los miembros de la ciudad enemiga podía ser un *nahualli* malo:

> ... la investidura del *nahualli* era local, tenía la carga de cuidar por el bienestar de una comunidad particular (...), era elegido para protegerla del mal tiempo y, probablemente, para que combatiera con los *nanahualtin* de comunidades locales por la conservación de los recursos locales. De modo que su rol de buen *nahualli* sería relativo, benéfico para los suyos e indiferente o maléfico para los otros (Martínez González 2006: 54).

Estos especialistas rituales seguramente tenían el conocimiento mucho más amplio de los principios que regían el *nahuallatolli* ya que su contacto con lo sobrenatural era más frecuente y poderoso.

López Austin (1967a: 4-5) al comentar la construcción de los conjuros y el estilo del lenguaje mágico, subraya que en éste no había lugar para retórica o recursos poéticos. Eran expresiones cargadas de sentido mágico y simbólico, en las cuales se repetían con frecuencia unas fórmulas limitadas y donde abundaban denominaciones de fuerzas invocadas. Dado que las denominaciones en cuestión podían referirse a fuerzas diferentes según el conjuro, como indica el autor, era un lenguaje muy impreciso. La construcción de la plegaria era en la mayoría de los casos parecida: empezaban con autopresentación del oficiante quien se manifestaba como un ser dotado de fuerzas sobrenaturales. Luego el especialista ritual "organizaba" su entorno mágico: rogaba ayuda a los seres favorables y maldecía a los hostiles. En esta operación se usaban muchas veces términos de parentesco que reflejaban la posición que quería tomar el oficiante dentro de la red de relaciones existentes en el mundo sobrenatural. Puesto que los con-

[15] El *Vocabulario...* de fray Alonso de Molina está compuesto por dos partes – castellano-náhuatl y náhuatl-castellano – que en el presente trabajo se señalan con las cifras 1 y 2 respectivamente.

juros estaban naturalmente vinculados al sistema de creencias y el aparato ritual de los antiguos nahuas, los seres invocados en ellos recibían muchas veces nombres primarios y secundarios de divinidades diferentes, mientras que su funcionamiento reflejaba algunos acontecimientos míticos. Dadas todas estas características, los conjuros registrados por Ruiz de Alarcón resultan muy enigmáticos para los lectores modernos. Para dar un solo ejemplo del lenguaje en ellos usado citamos abajo un hechizo contra las hormigas:

Tlacuel, tlatlahuane tlainacazque, puputecatle,nahual-ixeque, nahualitztlameque: tlecanca itia

in ammohueltiuh iztaccihuatl, in ixco, in icpac annemi: cuix anquitlacuicuilizque, cuix anquitlachpanizque, anquimahuiztiliz que, cuix anquitlachpanizque. Intlacamo anquihuicazque nicxitiniz in ic ancate, intlacamo annechtlacamatizque.

(Ruiz de Alarcón, 1953: 90)

Ea ya, tios espiritados o estrangeros que todos sois semejantes vnos a otros, con los ojos, o rostros reuoçados, y de hechiceros, y con dientes como puntas agudos. Porque haceis agrauio a vuestra hermana la blanca muger (la sementera), y le perdeis el respeto? esso es barrer la? esso es limpiarla? Y escardarla? esso es honrrarla y respetarla sino lo haceis yo derribare vuestra viuienda y estalage si no me obedeceis.

Como en todos los casos de la creación oral también aquí el contexto preciso tenía la importancia crucial no sólo para la efectividad del conjuro, sino también para el entendimiento del contenido de una expresión dada. Como acertadamente observa López Austin (1967a: 6):

> El contexto de la oración, la mímica del brujo, la deprecación dirigida a instrumentos y medicinas que llevaba el curandero, y el ambiente cultural hacían tal vez entender al profano la mayor parte del exorcismo. Posiblemente no era el carácter esotérico de los vocablos lo que más lo impresionaba, sino la personalidad de aquel hombre que se sabía de memoria las fórmulas imprescindiblemente exactas, y que al pronunciarlas se atrevía a penetrar familiarmente en el sobremundo, aun atribuyéndose alguno de los nombres de la divinidad suprema.

Relatos míticos

Otra forma, que claramente trataba de explicar y modificar el mundo, eran los relatos míticos y mitohistóricos. Los cantos de temas míticos e históricos se encuentran dispersos en varias obras escritas tanto por los españoles, acompañados de los informantes indígenas, como por los nativos y mestizos, quienes trataban de conservar el recuerdo de su cultura apuntando en el alfabeto latino los cuentos y poemas que habían apren-

dido de sus antepasados, o que les habían sido dictados por los ancianos expertos. Para no extender demasiado este apartado mencionamos aquí solamente las fuentes más importantes a las cuales pertenecen, seguramente, las obras de fray Bernardino de Sahagún, en especial las escritas en náhuatl, es decir los *Primeros Memoriales* (Sahagún 1997) y *el Códice Florentino* (Sahagún 1953-82). A este grupo podemos agregar, además, varios textos anónimos de origen y fechamiento continúamente discutido, como el llamado *Códice Chimalpopoca* formado por los *Anales de Cuauhtitlán* (1945) y la *Leyenda de los soles* (1945). A este grupo pertenecen también la *Historia de los Mexicanos por sus pinturas* (2005) y la *Histoire du Mechique* (2005).

El papel del mito como herramienta para explicar el mundo está inscrito en la definición de esta forma como uno de sus rasgos principales. Otra de las características que permiten clasificar una creación como un mito es su vínculo estrecho con la religión y el ritual (Honko 1972: 14). El ritual es el ámbito en el que los acontecimientos míticos se recrean para afirmar y consolidar el orden del universo establecido en los tiempos primordiales. La función de la palabra mítica es entonces doble: por un lado explica el mundo y las reglas con que éste se gobierna y, por el otro, sigue influyendo en él a través de las ceremonias religiosas y rituales.

Para dar sólo unos pocos ejemplos mencionemos aquí la historia del sacrificio de una princesa mexica, llamada Quetzalxoch. El relato mítico, registrado en la *Leyenda de los soles* (1945 fol. 83r), cuenta el partido de pelota que jugó el rey tolteca, Huemac, con los *tlaloque.* Tanto Huemac como los dioses de la lluvia apostaron en el juego sus chalchihuites y sus plumas de *quetzalli*, pues cuando ganó el primero, demandó a los *tlaloque* su premio. Los dioses le ofrecieron:

> *... in Elotl, auh inin quetzaltocquizhuatl ipantentiuh in ellotl, auh amo quicelli quito, cuix yehuatl in onictlan, cuix amo chalchihuitl, cuix amo quetzalli ? Auh inin xicitquican, auh niman quitoque in Tlalloque ca ye qualli xocon macacan in chalchihuitl in quetzalli, auh xoconcuican in to chalchiuh in to quetzal...*
>
> (*Leyenda de los soles* fol. 82)

> ...elotes y las preciosas hojas de maíz verde en que el elote crece. Pero él no los recibió y dijo: ¿Por ventura eso es lo que gané? ¿Acaso no chalchihuites?¿Acaso no plumas de quetzalli? Llevaos esto. Dijeron los tlaloque: Está bien. Dadle chalchihuites y plumas de quetzalli, y tomad nuestros chalchihuites y nuestras plumas de quetzalli ...
>
> (trad. Feliciano Velázquez 1945: 126)

Los toltecas no tuvieron que esperar mucho para las consecuencias de esta decisión. A causa de heladas y sequías se perdieron los frutos de la tierra y la gente sufrió hambre durante cuatro años. Al acabar este tiempo se le

mostró Tlaloc a uno de los toltecas y le mandó pedir a los mexicas, que le ofrecieran el corazón de la hija de su jefe, Tozcuecuex. Los mexicas sacrificaron a la niña Quetzalxoch, lo que aplacó la ira de los *tlaloque* y proveyó a la gente de lluvia abundante. Así, como explica el mito, terminó el reino tolteca y empezó el periodo de la dominación mexica. La recreación de esta ofrenda tenía lugar en las celebraciones del mes *atlcahualo* cuando, según relata Sahagún (1988: 105), entre muchos niños de teta, sacrificados para pedirles la lluvia a los *tlaloque*, mataban también a una niña, a quien le ponían el nombre de Quetzalxoch.

Otro ejemplo podría ser el mito de Coyolxauhqui, que dió origen a uno de los actos sacrificiales practicados por los mexicas: la degollación de la vícitma y el arrojamiento de su cuerpo por las gradas del templo. Junto con sus cuatrocientos hermanos, Centzon Huitznahua, Coyolxauhqui intentó asesinar a su madre milagrosamente embarazada, pero fue vencida, muerta y arrojada del cerro de Coatepec por su hermano divino, Huitzilopochtli, que nació maduro y completamente armado precisamente en el momento del ataque (*CF* III: 1-4). En la bien conocida interpretación de Eduard Seler (1960), el conflicto entre los hermanos es la imagen de la lucha que se produce cada día al alba. La luna, personificada por Coyolxauhqui, y los Centzon Huitznahua, las estrellas, quedan vencidos por el sol recién nacido, Huitzilopochtli. El cerro mítico de Coatepec, al nivel ritual, se situaba en el Templo Mayor de Tenochtitlan, donde con la muerte de las víctimas sacrificadas y arrojadas por las gradas de la pirámide se recreaba el mito y se festejaba la victoria cotidiana del sol sobre la luna y las estrellas. Además, como señalan P.T. y R.H. Markman (1989: 113), los sacrificios humanos, perpetuando la victoria mítica de Huitzilopochtli, garantizaban también la continuación de las salidas victoriosas del sol, que cada día al anochecer era devorado por la tierra. En otras palabras, el mito no sólo explicaba el ritmo de día y noche, sino que también, recreado en el ritual, ayudaba a mantener el orden del universo. Cabe mencionar, además, el simbolismo socio-político de este mito. Como observa Cecelia Klein (1994: 227), al nivel social, Coyolxauhqui representaba a todos los enemigos del Estado mexica. Uno de los que se atrevieron contestar su dominio fue, por ejemplo, Moquihuixtli, el señor de Tlatelolco que, según algunos relatos, fue vencido y arrojado de la cumbre del Templo Mayor por Axayacatl, el *huey tlatoani* de Tenochtitlan (Alva Ixtlilxochitl 2000: 197) y de acuerdo con otras, se arrojó él mismo por las gradas, intentando conseguir de este modo la muerte honrosa de víctimas de sacrificio (Sahagún 1988: 498). Incluso si aceptamos que los relatos mencionados no son descripciones fieles de los hechos históricos, sino más bien su interpretación ideológica, este tipo de estilización poético-simbólica de los acontecimientos pasados es una muestra muy clara de la influencia del mito en el modo de conceptualizar el mundo por los antiguos nahuas.

Ayuda didáctica y moralizadora

Otra de las funciones principales del arte verbal en las culturas orales es recordar y trasmitir la sabiduría de la comunidad y las reglas del comportamiento socialmente deseado. A este tipo de creación pertenecen las expresiones muy cortas, es decir dichos, acertijos y proverbios, que contienen la información importante condensada y presentada en forma fácil de memorizar bien por sus rimas, ritmo o construcción paralela, bien por la diversión que proporciona el adivinar la respuesta. Hay que recordar que los acertijos de la oralidad no tienen como objetivo cuestionar la realidad, sino confirmarla. En otras palabras, la pregunta "¿Por qué los robles son fuertes?" sirve para afirmar que así precisamente es y no para motivar al oyente al análisis del problema presentado (Ong 1992: 64). Además, los mismos acertijos y proverbios se usan, según Ong (1992: 70), no solamente para conservar la sabiduría, sino que también para invitar, o mejor dicho desafiar, al interlocutor al combate verbal, muy caraterístico de la cultura oral.

Las muestras de estas formas breves del mundo náhuatl antiguo se encuentran registradas al final del Libro VI del *Códice Florentino,* donde fueron recogidos proverbios y acertijos como:

> Que cosa y cosa, piedra blanca y della nacen plumas verdes. Es la cebolla (*CF* VI: 238).
>
> Que cosa y cosa, que entra en la montaña y lleva la lengua sacada. Es la hacha (*CF* VI: 239).

Vale la pena subrayar que, como sostiene Ong (1992: 47), estas creaciones eran al mismo tiempo partes del corpus de expresiones fijas del que echaban mano los que se ocupaban de formar obras más largas, como mitos, historias o discursos didácticos.

Estos últimos, llamados *huehuetlatolli*, constituían otro modo de trasmitir la sabiduría entre los antiguos nahuas. La fuente principal para el estudio de estas formas es el Libro VI del *Códice Florentino* de fray Bernardino de Sahagún (1953-82). El autor en la *Historia general...* pone a esta parte de su obra el título que explícitamente presenta el contenido: "De la Retórica y Filosofía moral y Teología de la gente mexicana, donde hay cosas muy curiosas, tocantes a los primores de su lengua y cosas muy delicadas tocante a las virtudes Morales" (Sahagún 1988). Otra fuente digna de mencionar es la obra de fray Andrés de Olmos (2002), quien en su *Arte de la lengua mexicana* recopila algunos dichos metafóricos usados en el lenguaje oficial, y a quien debemos los discursos recogidos y publicados luego por Juan Bautista Viseo (1600) bajo el título *Huehuetlahtolli, que contiene las pláticas que los padres y madres hicieron a sus hijos y a sus hijas, y los señores a sus vasallos, todas llenas de doctrina moral y política.*

Los *huehuetlatolli* eran unas creaciones antiguas, trasmitidas entre generaciones, que podían ser enriquecidas y modificadas según las necesidades particulares, pero que en su contenido principal seguían inmuta-

bles. Según propone León-Portilla (en: *Huehuetlahtolli...* 1991: 8-9), los oradores que se ocupaban profesionalmente de pronunciar estos discursos llevaban el nombre de *temachtiani,* "el que hace que los otros sepan algo, conozcan lo que está sobre la tierra". La figura de *temachtiani*, sostiene el investigador mexicano, estaba a su vez relacionada con la de *tlamatini,* "el que sabe algo, el que conoce las cosas". En su estudio introductorio a la reciente edición de los *Huehuetlahtolli* de la colección de Juan Bautista Viseo, León-Portilla escribe que "... los que ejercían la profesión de tlamatini, «sabio», eran precisamente quienes tenían a su cargo preservación y transmisión de los testimonios de la antigua palabra" (León-Portilla, en: *Huehuetlahtolli...* 1991: 8-9). Sin embargo, al leer el Libro VI del *Códice Florentino* hemos notado que los que se presentan como oradores de los discursos recogidos son no sólo los *tlamatinime* especializados, sino también, y sobre todo, los padres, parteras, gobernantes y otros miembros de la sociedad. En otras palabras, nos parece que los *huehuetlatolli* eran en muchos casos más bien una riqueza común, trasmitida de generación en generación, probablemente sobre todo entre los nobles, y no un privilegio reservado para un grupo especializado en el arte oratorio. Es por tanto más probable que, como se expone más adelante, todos los miembros de la sociedad nahua recibían la educación, por lo menos básica, en el arte de la buena palabra.

Al repasar los *huehuetlatolli* recogidos por fray Juan Bautista Viseo podemos encontrar varias expresiones que demuestran que esas pláticas eran consideradas de gran poder formativo. Se las llama "la buena palabra, aquella que eleva, la que explica" (*Huehuetlahtolli*... 1991: 57). El deber de los padres era trasmitirla en forma adecuada, es decir del modo más fiel posible a lo que ellos mismos habían aprendido de sus antepasados, mientras que de los niños se esperaba que la aceptaran y la siguieran en su vida:

> Porque nada se volverá engaño alguna vez si tomas (esta palabra), si la escuchas, si la coges, si a tu pecho a tu seno la acercas. Será tu don, será tu merecimiento, aquello con lo que así vivirás; habrá venido el buen canto, la buena palabra, porque si no la tomas, ya sucedió, ocurrió la perversidad (*Huehuetlahtolli*... 1991: 57).

Los depositarios del poder formativo e informativo que poseía la palabra en las culturas orales eran pues aquellos que la habían aprendido de sus antepasados y la comunicaban a sus descendientes. Al parecer, cada persona madura, tanto hombre como mujer, tenía derecho y obligación de trasmitir lo que había aprendido en su juventud a sus hijos. En uno de los *huehuetlatolli* de la colección de Viseo leemos el siguiente mandato que le da el padre a su hijo:

> Ya está bien, ya es recto si frente a ti fue dicha, fue expresada la buena palabra, la bien dicha, la bien expuesta, la que no causa

> daño. Si la dices, no la exageres, no la aumentes porque si no harás que sea igual (lo que expreses) a aquello que te dijeron. Sólo cuanto hayas escuchado todo, expresarás para que no causes daño (*Huehuetlahtolli...* 1991: 77).

La formación de los jóvenes nahuas empezaba entonces en la casa familiar, donde recibían los consejos de sus padres, aprendían las principales tareas relacionadas con su sexo y conocían las bases de la vida religiosa, acompañando a sus padres en las fiestas (Fig. 1).

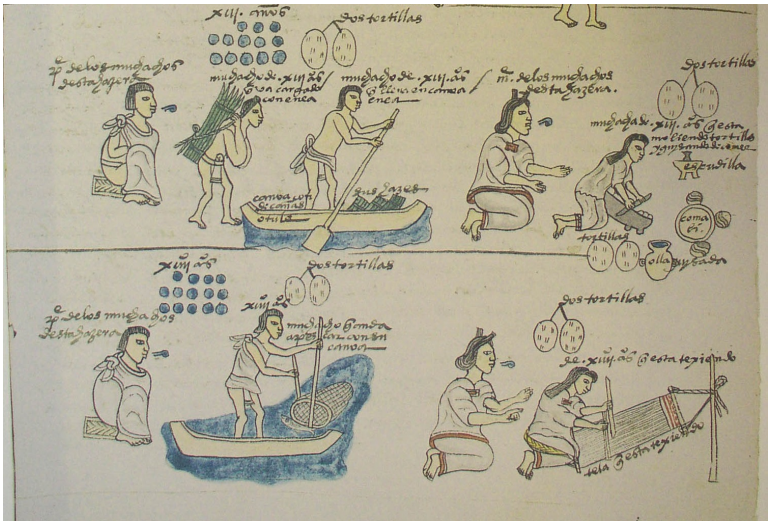

Fig. I: Educación mexica. *Códice Mendoza,* lam 60r

Los jóvenes entraban luego en una de las escuelas, *calmecac* o *telpochcalli* (*CF* III: 64-65; Durán 1967 I: 25-27), en la cual iban a completar su formación. Las primeras estaban destinadas a los descendientes de las familias nobles que en el futuro iban a asumir altos cargos administrativos, militares y religiosos. Allí los jóvenes aprendían todo sobre la historia, la naturaleza de los dioses y las prácticas del culto, eran iniciados en la lectura y en la interpretación de los códices, así como conocían los prinicipios de retórica[16] y aprendían los cantos solemnes e himnos a los dioses:

> *Jnjc.13. cenca vel nemachtiloia in qualli tlatolli, in aqujn amo vellatoz, in amo vel tetlapaloz njman quiçoçoia.*

> Thiteenth: Very carefully were they taught good discourse. If one spoke not well, if one greeted others not well, then they drew blood from him [with *maguey* spines].

[16] Por la palabra "retórica" entendemos aquí la habilidad de expresarse de modo oficial y elegante, con el uso de los recursos discursivos utilizados por las culturas orales, y no las reglas del arte verbal definidas por Aristóteles en *Retórica,* que por su naturaleza más corresponden con las necesidades de las culturas letradas.

Jnjc.14. vel nemachtiloia in cujcatl in quilhuja teucuicatl, amoxxotoca. Yoan vel nemachtiloia in tonapoalli in temjcamatl, yoan in xuihamatl.

(*CF* III:64-65)

Fourteenth: Carefully were they taught the songs which they called the god's songs. They were inscribed in the books. And well were all taught the reckoning of the days, the book of dreams, and the book of years.

(trad. Anderson y Dibble)

Cabe subrayar aquí que, según informa fray Diego Durán (1967 I: 26), en el *calmecac* entraban no sólo muchachos, sino también muchachas, que hacían el voto de servir a los dioses y a los sacerdotes por un tiempo determinado, hilando, tejiendo, barriendo y cocinando. Estas niñas estaban bajo la supervisión de las sacerdotisas, quienes, como sugiere Irizelma Robles Álvarez (2002: 118-119), además de instruirlas en sus deberes cotidianos, probablemente las educaban también en el arte de la retórica, canto y baile.

En el *telpochcalli*, o "la casa de los jóvenes", patrocinada por Tezcatlipoca, se educaba a los futuros guerreros y su orden no era tan estricto como el del *calmecac*: los muchachos podían comer en sus casas familiares, tener concubinas y permitirse varios placeres prohibidos a los estudiantes del *calmecac*. Cada noche, participaban en las clases de baile y canto que se celebraban diariamente en la casa del canto, el *cuicacalli*:

Yn iquac cujco iooaltica (in mjtoa: cuicoanolo), vncan tehoan nemj, tehoan mjtotia, tehoan mjtoa cujcojanoja

(*CF* III: 53)

When there was singing at night (which was called song with dance), there he consorted with the others, he danced with the others. With the others there was conversation; songs were composed.

(trad. Anderson y Dibble)

Parafraseando, aunque los estudiantes del *telpochcalli* quedaban excluídos de la posibilidad de asumir los cargos más importantes en el Estado, su educación incluía, no sólo el arte de representar cantos, sino también el de componerlos. En lo que toca a las muchachas que entraban en esta escuela, como indica Robles Álvarez (2002: 123-124), puesto que no recibían ninguna preparación militar, que era tan importante para los varones, "... servían a su dios Tezcatlipoca mediante el aprendizaje del canto y la danza." La autora agrega la suposición de que tal vez las mujeres educadas en el *telpochcalli* tenían como uno de sus deberes componer los cantos que inmortalizaran grandes hazañas militares de los hombres. De este modo participarían, aunque indirectamente, en el enfoque guerrero que se les daba a los alumnos del *telpochcalli*. Por otro lado, como informa Durán,

estas muchachas tomaban también parte en las reuniones nocturnas en la casa del canto:

> En todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a bailar y cantar. A las cuales casas llamaban *cuicacalli*, que quiere decir casa de canto. Donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y a bailar y a tañer a mozos y mozas, y era tan cierto el acudir ellos y ellas a estas escuelas y guardábanlo tan estrechamente que tenían el hacer falla como cosa de crimen *lessae maiestatis*, pues había penas señaladas para los que no acudían y, además de haber pena, en algunas partes había dios de los bailes, a quien temían ofender, si hacían falla (Durán 1967 1:188-189).

Resumiendo, la educación nahua, iniciada en la casa familiar, era continuada en tres tipos de instituciones: *calmecac, telpochcalli* y *cuicacalli.* En todas ellas los jóvenes eran instruídos en sus futuros deberes e iniciados en varias formas de expresión oral como los *huehuetlatolli* o cantos-bailes entonados en ocasiones diferentes.

Al analizar el contenido de las dos más importantes colecciones de *huehuetlahtolli*, es decir, el Libro VI del *Códice Florentino* de Sahagún y los *Huehuetlahtolli* de la colección de Juan Bautista Viseo, se puede llegar a la conclusión de que la vida del hombre y de la mujer mexica estaba dividida en dos etapas. La primera, la educación, duraba desde el nacimiento hasta el rito de paso a la edad madura,[17] que podía ser bien el matrimonio, bien el sacerdocio. Al parecer, durante este periodo los jóvenes eran simplemente los oyentes de la palabra sabia y aprendices del arte de representación y composición de los cantos. Sólo al entrar en la comunidad de personas maduras, la segunda etapa, podían empezar a trasmitir a los demás lo que habían aprendido en su juventud e intentar producir sus propias composiciones.

Herramienta para recordar los hechos y personajes históricos

Como probablemente en cada sociedad, también entre los antiguos nahuas los gobernantes, aristócratas y guerreros deseaban que sus hechos famosos fuesen conocidos por sus descendientes y trasmitidos entre generaciones a lo largo de los años. Como informan varios cronistas, en los palacios reales había compositores de cantos profesionales que se dedicaban a immortalizar en la poesía a los gobernantes y sus hazañas más exitosas. Durán informa, por ejemplo, que:

> ... todos ellos (los señores) tenían sus cantores, que les componían cantares de las grandezas de sus antepasados y suyas. Es-

[17] Nos basamos aquí en la teoría y terminología desarrolladas por Arnold van Gennep en su publicación *Les rites de passage* (1909).

> pecialmente a Motecuhzoma, que es el señor de quien más noticias se tiene, y de Nezahualpiltzintli de Tezcoco, les tenían compuestos en sus reinos cantares de sus grandezas y de sus victorias y vencimientos y linajes y de sus extrañas riquezas. Los cuales cantares he oído yo muchas veces cantar en bailes públicos, que aunque era conmemoración de sus señores, me dio mucho contento de oír tantas alabanzas y grandezas (Durán 1967 1:195).

La información del dominico está apoyada por la evidencia registrada en los manuscritos de cantares, donde encontramos varios poemas de alabanza a los señores. Para dar un solo ejemplo citamos abajo un fragmento de un canto al parecer compuesto en honor a Moctecuzoma:

Chalchiuhcal imanica huiya in quetzalcal imanica huiya a oncan in tontla'toa ohuaye timoteucçoçmatzin huiya can ticmaceuh aya ye oncahuantimania in moteyo ye nican ohuaya etc. (*CM* fol.18r)	Allí donde están las casas de esmeralda allí donde están las casas de pluma de quetzal, es donde reinas tú, Motecuzomatzin. Te hiciste digno y allí perduran tu fama y tu renombre.[18] (trad. Garibay 1965:9)

Como informan los cronistas, el oficio de compositor de los cantos históricos era muy estimado. En la *Relación de Texcoco*, Pomar apunta lo siguiente:

> Esforzábanse los nobles, y aun los plebeyos, si no eran para la guerra, para valer y ser sabidos y componer cantos en que introducían por vía de historia muchos sucesos prósperos y adversos, y hechos notables de los reyes y de personas ilustres y de valer; y el que llegaba al punto de esta habilidad era tenido y muy estimado, porque casi eternizaba con estos cantos la memoria y fama de las cosas que en ellos componían, y por esto era premiado no sólo del rey, pero de todo el resto de los nobles (Pomar 1991: 66).

Del fragmento citado se puede inferir que de la creación de los cantos históricos se ocupaban no sólo los nobles, sino también los *macehualli* que, si se mostraban diestros en el oficio, podían mejorar su estatus social, incluso si la otra vía de avance, es decir los éxitos militares, resultaba inadecuada para ellos.

Ong (1992: 73-77), al analizar los rasgos característicos de la oralidad, subraya que en las creaciones históricas necesariamente debe existir cierto vínculo entre los hechos de la narración y los tiempos contemporáneos al

[18] Sin embargo, hay que recordar, que ya que es imposible indicar la fecha exacta de la creación de estos cantos, el fragmento citado aquí igual puede provenir ya de la época colonial. Por este motivo, tratamos este ejemplo como más bien provisional.

cantor y su público. En otras palabras, en la transmisión de los cantos históricos es imprescindible que los hechos narrados tengan importancia para el presente, en otro caso, los fragmentos que carecen de tal vínculo quedan omitidos y, finalmente, olvidados. Otro rasgo importante es la posibilidad de modificar los datos históricos según las necesidades de la situación política y los intereses del auditorio. Parafraseando, según Ong (1992: 73-77), en la creación histórica de las culturas orales la versión del pasado suele contar los triunfos y soslayar las derrotas de la clase gobernante, ajustando los hechos a las expectativas y aspiraciones de los dominantes y, probablemente contribuyendo también a la creación de la ideología de las relaciones de producción impuesta en los dominados.

Si este procedimiento podía ser aplicado en las culturas puramente orales, en la situación de los antiguos nahuas el problema era más complejo, pues los hechos históricos se registraban no sólo en la memoria de la gente, sino también en los códices. Aunque no se ha conservado ningún manuscrito prehispánico mexica de contenido histórico, los códices de este tipo seguramente estaban presentes en México ya antes de la llegada de los europeos.

James Lockhart presenta varias posibilidades para designar este tipo de registro en el náhuatl precortesiano:

> El nombre del género era, según parece, *xiuhpohualli*, "la cuenta de los años, la relación de los años", término usado por su principal exponente, Chimalpahin, *xiuhtlacuilolli*, "la escritura de los años", o *(ce)xiuhamatl*, "papel de (cada) año"; los tres contienen la palabra *xihuitl*, año. Otra posibilidad es *altepetlacuilolli*, "la escritura de altepetl", que más que describir la estructura del género, sucintamente hace referencia a su punto de atención central (Lockhart 1999: 534).

Sin embargo, por lo visto, la existencia de anales históricos no constituía un mayor obstáculo para modificar los hechos históricos incómodos para los mexicas. Como informa el *Códice Florentino* (*CF* X: 191), durante el reinado de Itzcoatl fueron quemados todos los libros antiguos, que contenían la historia de los principios de los mexicas presentándolos como una pobre tribu nómada del norte.[19] Además, Joyce Marcus (2001: 305-340) llama la atención sobre la costumbre que tenían los escribas coloniales de omitir o eliminar los nombres de las pocas mujeres gobernantes que aparecieron en varios momentos de la historia mexica debido a la idea dominante de que el poder estaba reservado para el sexo masculino. La costumbre de rectificar los hechos históricos según las necesidades de la clase

[19] Sin embargo, como señala Jerome Offner (comunicación personal), esta información parece bastante dudosa tomando en consideración la gran cantidad de datos acerca de los tiempos precedentes al reinado de Itzcoatl, que quedaron registrados en las fuentes coloniales.

gobernante estaba entonces presente en varios momentos de la historia mexica e independientemente del uso de la escritura.[20]

Fuente de diversión

Uno de los fines más importantes y al parecer más obvios de la creación oral es el fin lúdico, el de divertir al público. Esta observación es aún más cierta en lo que toca a los cantares de la tradición oral, que normalmente están acompañados de la música y el baile, por lo cual adquieren ciertos rasgos de dramatización. Como vamos a mostrar en los capítulos siguientes, si hemos de creer a los autores españoles que a menudo eran testigos directos de este tipo de celebraciones entre los nahuas, la cantidad de variedades de cantos y danzas representados por ellos fue impresionante.

Si bien es cierto que la mayoría de las ceremonias vinculadas a baile y canto descritas por los misioneros eran las fiestas religiosas, había también en la sociedad nahua contextos puramente seculares, en los cuales la representación servía nada más que para la diversión del pueblo. Un ejemplo de este tipo de creación podría ser el *cuecuechcuicatl* (*CM* fols. 67r-68r). Johansson (1991: 83; 1993: 162-177) traduce esta palabra como "canto travieso". La información que proporcionan acerca de dicho canto y baile los eclesiásticos españoles refleja toda la indignación que este tipo de diversión producía en ellos:

> También había otro baile, tan agudillo y deshonesto, que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan, con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres livianos. Llamábanle cuecuechcuicatl, que quiere decir "baile cosquilloso o de comezón". En algunos pueblos lo he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy acertado, por ser tan deshonesto (Durán 1967 1: 193).

Al repasar las fuentes podemos llegar a la conclusión de que los mexicas cantaban y bailaban por todas partes: en los patios de los templos, en las calles, en los palacios de la nobleza y en las casas de los macehuales. Había, no obstante, en las ciudades lugares donde la música, la poesía y la danza reinaban con todo su esplendor. Eran los ya mencionados *cuicacalli*, "casas de canto", lugares donde la juventud asistía por las noches a las clases de canto y baile (Durán 1967 1: 189).

El *cuicacalli* era, sin embargo, algo más que la escuela de danza. A la misma casa durante el día iban los soldados, especialmente los *tequihuaque*, es decir los que ya se habían destacado en el campo de bata-

[20] Igual que en otras culturas del mundo.

lla, para divertirse con las mujeres educadas especialmente para este fin llamadas *ahuianime.* Al comentar esta costumbre Durán subraya que los guerreros

> ... iban por su pasatiempo a bailar, haciéndose de concierto, apostando entre sí unos con otros de hallar en aquel baile quien se aficionase a ellos. Porque aquel patio se henchía de rameras, que las había muchas y muy desvergonzadas (Durán 1967 1:194).

Era pues algo a manera de lo que hoy llamaríamos una tarde de bailes, el encuentro de hombres y mujeres que, por puro placer cantaban y bailaban juntos.[21]

En la casa del canto se presentaban también nuevas creaciones de poetas-cantores expertos. El fin de estos encuentros queda claro si repasamos los cantos autotemáticos que probablemente se presentaban allí. En uno de ellos el *cuicapixqui*[22] canta lo siguiente:

Ma xi qui huelin tzotzona *moxochihuehueuh,* *ti cuicanitl. Yeehuaya* *moxochiayacach in.* *Ma izquixochitli* *ihuan cacahuaxochitli* *ma on moyahua Aya* *ma on tzetzelihui* *ye nican huehuetitlan.* *In on tahuiyacan. Ohuaya* *Ohuaya*	Tañe bellamente tu tambor florido, tú, cantor, esa tu sonaja floreciente. ¡Espárzanse las flores perfumadas y blancas, y derrámense las flores preciosas, aquí junto a los tambores! Gocémonos allí.
Ha ca xiuhquecholtzin *in iz ca tlauhquechol:* *oncan on cuica tlatohua Aya* *in xochitl a ic paqui*	Ahí está el ave azul de largo cuello, está aquí la guacamaya roja: cantan allí, gorjean: se alegran con las flores.
(*Romances...,* fol. 3 r y v)	(trad. Garibay 1964: 7)

En los textos poéticos que describen estas reuniones se hacen también frecuentes alusiones al Árbol Florido, alrededor del que se reúnen los cantores. Como argumentaremos con más detalle en los capítulos siguien-

[21] La comparación que hace Durán, y casi todos los autores coloniales que trataban del asunto, entre las *ahuianime* y las prostitutas europeas no nos parece nada justa. Para la argumentación al respecto véase: Szoblik (2008).

[22] *Cuicapixqui* (pl. *cuicapixque*) => *cuicatl* (canto) + *pipiqui* (forjar, decir palabras forjadas) + *-qui/-que* (el sufijo que indica a la persona que ejecutó alguna acción); la traducción de la palabra entera sería entonces: el que forjó canto/s. En el diccionario de Molina la palabra en cuestión está escrita: *cuicapicqui. componedor de canto* (Molina 1992 2: 26 v).

tes, el Árbol Florido era un símbolo de Tamoanchan, un lugar mítico, comparado por los misioneros con el paraíso terrenal. Allí, según los relatos, vivía la diosa Xochiquetzal (Muñoz Camargo 2003: 168-169), patrona del amor carnal y de las *ahuianime*. Era también la contraparte femenina de Piltzintecuhtli, que en algunos contextos es identificado con Xochipilli o Macuilxochitl, el dios de las flores, baile y poesía cantada. El *cuicacalli* está entonces presentado en estos textos como un lugar de canto lúdico y diversión por excelencia.

Para resumir, la tradición oral era ciertamente considerada por los antiguos nahuas un recurso para divertirse. El placer que les proporcionaba tenía, a nuestro parecer, una dimensión doble. Por un lado, el *dionísiaco* (Johansson 1993: 32-33): los cantares como formas subordinadas a música y baile, permitían a la gente abrirse, expresar sus emociones, purificarse espiritualmente en su búsqueda de reintegración con la totalidad primordial.

Por otro lado, como observa Lockhart (1999: 532), los nahuas eran aficionados a la belleza formal de la expresión: "A ninguna cultura le gustaron más las palabras. La metáforas, el orden, la elaboración se encuentran en todas partes, casi en toda expresión...". Esta riqueza formal, típica para todas las culturas orales (Ong 1992: 47), la notaron ya los eclesiásticos españoles que, aunque en muchos casos no eran capaces de interpretar el sentido de un canto dado, reconocían su refinación estilística (Durán 1967 I: 195). La elaboración semántica no era, sin embargo, el único valor lingüístico de las creaciones literarias de los mexicas: como observa Johansson, igualmente importante era el sonido mismo de las palabras cantadas:

> En esta verdadera explosión expresiva, el verbo náhuatl vale más, muchas veces, por su valor fonético que por su aspecto semántico. De hecho, la lengua náhuatl, por sus ricas y variadas sonoridades, se presta particularmente a una alta expresividad meramente fonética, permitiendo además efectos paronomásticos altamente significativos en el contexto prehispánico (Johansson 1993: 35).

Todos los aspectos de la expresión oral nahua contribuían pues a su efecto deslumbrante admirado por el público.

2. La oralidad y la escritura

León-Portilla (2001: 12-16) al tratar los textos de las antiguas creaciones nahuas, propone que éstas se desarrollaron en varias etapas, cada una de las cuales significativamente influyó en su forma final, disponible hoy en día para el estudio por los investigadores modernos. Las etapas a las que se refiere este autor eran: la cultura oral, la fase inicial del desarrollo del sistema de escritura y el transvase de los textos trasmitidos oralmente en la escritura alfabética.

Johannson, aunque en principio está de acuerdo con la idea de que estas tres etapas influyeron en la forma de las fuentes, hace la única distinción cronológica entre la época prehispánica y la colonial indicando que lo que hoy se suele denominar "la literatura náhuatl":

> ... es una mezcla intrincada y difusa de la oralidad, matices pictóricos (...) y de elementos estructurales propios del aparato cultural español que orquestó la recuperación de los textos. Un texto manuscrito náhuatl entraña por lo tanto, cuando se presenta a los ojos del lector de hoy, una triangulación semiótica donde los vectores que salen de los polos prehispánicos de la oralidad y de los códices pictográficos, convergen hacia el receptor poshispánico que constituye el recopilador... (Johansson 1993: 18).

La división propuesta por Johansson nos parece más adecuada por varios motivos. Primero, no tenemos la fecha exacta de la creación oral de las obras registradas y no la podemos tener, ya que la oralidad permitía varias realizaciones del mismo tema a lo largo de los siglos. De hecho, como observa Ong (1992: 90), en la realidad oral no existe la memorización exacta del texto: incluso el mismo cantor realizará el mismo canto dos veces de dos maneras diferentes. En consecuencia, es imposible decidir si un texto dado fue creado por primera vez en la etapa de pura oralidad o ya en los tiempos del uso de registro gráfico.[23] Además, como vamos a comentar a continuación, parece poco probable que el tipo de registro que usaban los antiguos nahuas pudiera eliminar o influir considerablemente en la oralidad. Lo que realmente cambió el carácter de los cantos estudiados fue su transvase en la escritura alfabética, que los congeló en una forma fija.

En esta parte de nuestro trabajo vamos a buscar los rastros de la oralidad en los textos disponibles, considerar la posibilidad de la influencia del sistema de registro utilizado en los códices en la creación oral, y presentar las consecuencias del congelamiento de la palabra hablada en un texto escrito alfabéticamente.

Los rastros de la oralidad en los textos de la literatura náhuatl[24]

Como bien se sabe, la creación artística verbal de las culturas orales difiere significativamente de la creada por las civilizaciones letradas. La mayoría de estas diferencias surge del hecho de que la escritura, una vez registrado el

[23] Tomando en cuenta que cada realización de un tema dado en la oralidad era diferente y, a su modo, original, tendríamos que tratar al conjunto de los cantos registrados en los mansucritos estudiados como creaciones coloniales, pues la versión final en que fueron congelados proviene de aquel periodo histórico. No obstante, tanto los temas que se tratan en ellos como los recursos lingüísticos usados son seguramente de mayor antigüedad.

[24] En este contexto particular, el término *literatura* fue usado conscientemente para subrayar que se trata del conjunto de materiales disponibles a los investigadores modernos en forma del registro alfabético.

texto, permite guardar la información sin que el hombre tenga que intervenir, mientras que la única manera de conservarla en la cultura oral es por memorización y comunicación a los demás.[25]

En consecuencia, las expresiones artísticas de la cultura oral necesariamente ajustan sus recursos estilísticos a dos fines principales: el de facilitarle la memorización y representación al cantor; y el de proporcionar buenas condiciones de recepción para que la audiencia pueda entender y adquirir la mayor cantidad de la información trasmitida posible. Algunos de estos procedimientos permanecen visibles aún después de la grabación de lo oral en forma escrita. Son los recursos que pueden parecer extraños, torpes o ingénuos para la mente letrada, pero que corresponden perfectamente con las necesidades de la oralidad. Estos rastros de la antigua tradición oral nahua visibles en las fuentes alfabéticas son por ejemplo los siguientes:

a) La información codificada en imágenes

Entre varios procedimientos estilísticos, que sirven en la cultura oral para mejorar la comunicación y memorización del mensaje, destaca la forma imaginativa de la transmisión de información. Como observa Ong (1992: 68-70), la información trasmitida de modo oral, para ser bien memorizada, tiene que guardar un vínculo estrecho con el mundo conocido por los oyentes. La información abstracta es mucho más difícil de recordar y trasmitir ya que, por un lado, siempre permite varias interpretaciones y, por el otro, si se le escapa al oyente, no hay modo de recuperarla. Por este motivo, los artistas de la cultura oral suelen "pintar un cuadro" con palabras, cifrando el mensaje en los objetos y fenómenos concretos. El ejemplo quizás más conocido de este procedimiento que podemos encontrar en la cultura del Viejo Mundo son las parábolas pronunciadas por Jesús. Puesto que las ideas que quería trasmitir, nuevas y a veces hasta revolucionarias, si comunicadas directamente, podrían resultar incomprensibles para la gente, Jesús las explicaba con imágenes concretas, bien conocidas a los oyentes. Para dar sólo un ejemplo, citamos aquí una de las parábolas más famosas, la de la oveja perdida:

> Se acercaban a él todos los publicanos y pecadores para oírle,
>
> y los fariseos y los escribas murmuraban diciendo: —Este recibe a los pecadores y come con ellos.
>
> Entonces él les refirió esta parábola, diciendo:
>
> —¿Qué hombre de vosotros, si tiene cien ovejas, y pierde una de ellas, no deja las noventa y nueve en el desierto y va tras la

[25] Por otro lado, como bien observa Jerome Offner (comunicación personal), el texto escrito a menudo permite varias interpretaciones, a veces completamente distintas entre sí, que dependen del trasfondo socio-cultural del lector. Mientras tanto la información oral, si trasmitida siempre por las mismas personas, educadas en esta tarea, puede resultar mucho más fija, ya que hay quienes guardan su estructura y pueden explicar su contenido.

que se ha perdido, hasta hallarla?

Y al hallarla, la pone sobre sus hombros gozoso,

y cuando llega a casa reúne a sus amigos y vecinos, y les dice: "Gozaos conmigo, porque he hallado mi oveja que se había perdido."

Os digo que del mismo modo habrá más gozo en el cielo por un pecador que se arrepiente, que por noventa y nueve justos que no necesitan de arrepentimiento.

(*La Biblia,* Evangelio de San Lucas, 42:15:1 - 42:15:7)

La imagen de una oveja que se pierde y de la alegría del pastor al encontrarla ciertamente estaban muy cercanas a la mente de la audiencia, en su mayoría formada por pastores. Sólo después de bosquejar en la imaginación de los oyentes esta escena concreta y de despertar en sus corazones las emociones deseadas, comunica Jesús su mensaje tocante a lo sobrenatural, comparando de este modo las verdades metafísicas a lo más cotidiano del mundo judío.

En la oralidad náhuatl un procedimiento similar aparece sobre todo en los textos de los *tlatolli,* donde se solía "pintar un cuadro" de la actuación ejemplar, describiéndola en varias actividades concretas, aclarando y elaborando el mensaje desde varios puntos de vista, como en el siguiente ejemplo:

Yvin in timonemjtiz in tlalticpac, in tetloc, in tenaoac, ca nel ticioatzintli. Izcatquj in motequjuh in ticchioaz: in ceiooal, in cemjlvitl xitlateumati, mjiecpa ivictzinco xelcicivi in yooalli, in ehecatl: xictlajtlanjli, xicnotza, xictzatzili, ivictzinco ximaçoa: oc cenca in movetzian, in mocochian, ma ca velic cochiztli xicchiuhto, xiçateoa, ximocujtinetzi in iooalli xelivi, momolicpi, motetepon, ic xitla ça, ximeuhtiqujça: motolol momalcoch xicchioa, xicnotza, xictzatzili in tlacatl, in totecujo: in iehoatzin in iooalli, in ehecatl, ca mahaviltitzinoa in iooaltica mjtzcaqujz: auh vncan

Thus art thou to conduct thyself on earth among others, for verily thou art a little woman. Here is thy task which thou art to do: be devout night and day. Sigh many times unto the night, the wind[26]. Plead with, speak to, cry out to him, stretch out thine arms to him, especially at thy reclining place, at thy sleeping place. Do not practise the pleasure of sleep; awake and arise promptly; awake with a start, at the parting of the night; support yourself on your elbows, thy knees; arise promptly, make thy bow, incline thy head. Speak to, cry out to the master, our lord, to him of the night, the

[26] *In yohualli, in ehecatl* (la noche, el viento) – el nombre de Quetzalcoatl o de Tezcatlipoca (*Historia de los mexicanos por sus pinturas,* en: Garibay, 2005: 23).

mjtzicnoittaz, vncan mjtzmacaz in tlein molhvil momaceoal (*CF* VI: 95)	wind, for he rejoiceth to hear thee by night, and then he will show compassion to thee, he will give thee that which is thy desert, thy merit. (trad. Anderson y Dibble)

Es un fragmento de la plática que hace un noble a su hija para informarla sobre las dificultades de la vida terrestre y el modo de conducta deseado de la mujer de su clase. Entre varias obligaciones que enumera, se encuentra la de hacer el culto adecuado a los dioses, aquí personificados en la figura de Yohualli Ehecatl. Como vemos, en vez de un mensaje corto que cubriría perfectamente el tema (p.ej. "Reza a los dioses, siempre con mucha devoción, sobre todo por la noche"), la información es trasmitida a través de un ciclo de escenas que, girando en torno a este tema principal, llaman a la imaginación de la oyente y se graban en su mente.

b) La repetición

Otro rasgo característico de la cultura oral y un procedimiento imprescindible en la situación cuando no hay posibilidad de volver a examinar el texto en búsqueda de la información olvidada es la repetición. Dependiendo del tipo de texto, la repetición puede tomar formas diferentes. Puede ser, por ejemplo, la repetición de varios elementos de la imagen que el autor quiere fijar en la mente de sus oyentes. Entonces el cantor vuelve en las siguientes frases a la información ya mencionada, trasmitiendo el mensaje similar con palabras diferentes. Podríamos comparar este procedimiento con el usado por el pintor que está elaborando un bosquejo: suele marcar cada contorno con varias líneas, no obstante, todas ellas sirven para formar un efecto final. Una muestra de este tipo de repetición la encontramos, por ejemplo, en el siguiente fragmento de la *Ilíada*, que describe la reacción del príncipe Paris al enfrentarse con el rey Menelao:

> No bien lo había divisado Paris, lejos ya de sus soldados, presa de espanto incontenible, corrió a esconderse en las filas troyanas para librarse de la muerte. Desapareció entre las filas de los altivos troyanos el hermoso Paris, temblando y con la palidez desparramada sobre sus mejillas, como el que descubre el dragón en la espesura del monte, retrocediendo, temeroso del hijo de Atreo (Homero 2005: 74).

Este tipo de repetición abunda también en los *huehuetlatolli* de los antiguos nahuas. Por ejemplo, las frases que estructuran los cuadros presentados en el fragmento del *Códice Florentino* citado en el apartado anterior llevan alto grado de repetición de ideas (p.ej. "Sigh many times unto the night, the wind. Plead with, speak to, cry out to him, stretch out thine arms to him [...] Speak to, cry out to the master, our lord, to him of the

night, the wind"). Tomando en cuenta el contexto social en el que se pronunciaban los *huehuetlatolli,* parece lógico que se aplicaran todos los medios posibles, entre ellos la repetición del concepto, para facilitar el entendimiento y la memorización del contenido educativo de estos discursos. Como bien observa Garibay:

> La repetición tiene dos ventajas. Varía el concepto y lo hace más y más comprensible, y mantiene la atención a la idea que se quiere inculcar. Se podría comparar a los golpes de un martillo, o al reiterado son de una campana (Garibay 1971: 388).

c) La sintaxis

A nivel de la sintaxis, la oralidad se caracteriza por la construcción de la frase y del discurso lo más llana posible. Esto significa que la creación se estructura sobre todo con frases breves. En las largas, por su parte, las conjunciones casi no aparecen, y si alguna que otra vez se usan, son sobre todo las copulativas en lugar de las subordinativas (Ong 1992: 62-63). Para un ejemplo del Viejo Mundo, podemos mencionar aquí la descripción de la creación registrada en la *Biblia*:

> La creación
>
> En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana un día. Luego dijo Dios: Haya expansión en medio de las aguas, y separe las aguas de las aguas. E hizo Dios la expansión, y separó las aguas que estaban debajo de la expansión, de las aguas que estaban sobre la expansión. Y fue así. Y llamó Dios a la expansión Cielos. Y fue la tarde y la mañana el día segundo. Dijo también Dios: Júntense las aguas que están debajo de los cielos en un lugar, y descúbrase lo seco. Y fue así. Y llamó Dios a lo seco Tierra, y a la reunión de las aguas llamó Mares. Y vio Dios que era bueno.
>
> (*La Biblia*, 2004, Libro de Génesis, 1:1 – 1:10)

El estilo basado en la pura agregación de ideas es muy fácil de encontrar también en los textos de los antiguos nahuas. En los discursos didácticos este procedimiento se observa a dos niveles. Al principio, como ya se ha mencionado, se unen muchas frases cortas y aisladas, que giran en torno a la misma idea, formando cuadros que apelan a la imaginación del oyente. Paralelalmente, estas unidades también se agregan una a otra estructurando de este modo el discurso entero en el que se enumeran las ideas "cerradas en cuadros". Por ejemplo, en la *Exhortación con que el padre así*

habla, así instruye a su hijo para que bien rectamente viva, el primero de los *huehuetlatolli* de la colección de Juan Bautista Viseo (1600), veinticuatro de los treinta y ocho párrafos en que está dividido el texto empiezan con una conjunción copulativa: *auh*[27] o *yhuan*[28]. Cabe subrayar aquí que la primera de ellas abunda en todos los *tlatolli* donde, como observa Garibay (1994: 74), "tiene un sentido ilativo, matizado a veces de adversativo: ahora bien, pues bien, así pues o pero, sin embargo." Además, muy frecuentemente aparece al principio de la frase, de modo que a veces, cuando el texto carece de la ortografía tradicional, hasta ayuda a establecer el final de un enunciado y el principio del siguiente.

Además de los *huehuetlatolli,* varios ejemplos de la sintaxis simplificada abundan también en los relatos míticos e históricos, como se puede observar en el fragmento de la *Leyenda de los soles*, que citamos más abajo junto con la traducción de Garibay:

Auh inic tzonquiza inin xiuh nimaye quinahuatia in titlahuan in tocanata, auh inic cihuauh itoca nene, quimilhui macaoctle xictlazotlaca xiccoyo nican in cenca huei in ahuehuetl, auh ompa oncallaquizque iniquac in Tozoztli in huahual pachihuiz inilhuicatl, auh oncan callacque niman ye quin pepechoa, quimilhui, zan centetl inticcuaz in tlaolli no centetl in mocihuauh, auh in oquitlamique oxalquizque onca coyehuactiuh in atl aocmo molinia in quahuitl niman ye motlapoa, (fol. 76) niman ye quitta in michin, niman ye tlequauhtlaza, auh niman ye quimoxquia in mimichtin, niman ye huallachia in teteo in Citlallinicue in Citlallatonac quitoque teteoye. Aquin ye tlatlatia, aquin ye qui pochehua in ilhuicatl, ° auh niman ic hualtemoc in Titlacahuan in Tezcatlipoca, niman ye quimahua quilhui tletai tataye tleamai niman quimonquequechcoton in tzintlan, quimontlatlalili inin tzontecon ic chime mocuepque.

(*Leyenda de los soles* fol. 75)

Y cuando comienza el año de ellos, luego manda Titlacahuan al que tiene por nombre Tata y a su mujer Nene. Les dijo:

No estéis codiciando nada: agujerad un gran sabino y en él habéis de meteros. Cuando sea la Velación se vendrá aplastando el cielo.

Y entraron allí; en seguida él los tapa. Les dijo:

b) Una mazorca de maíz comerás solamente y una sola tu mujer.

Y cuando la acabaron, vinieron a salir a la arena. Se oye. Ya va secando, el agua ya no se mueve. El árbol se abre en seguida. Miran ya un pez, luego prenden fuego, con el uso de maderos, y luego ya asan peces.

Vinieron a fijar la vista los dioses, Citlalinicue y Citlallatonac, dijeron:

c) Dioses, ¿quién quema algo? ¿Quién ahuma el cielo?

Luego bajó Titlacahuan Tezcatlipoca. Los reprende, les dijo:

d) ¿Qué haces, Tata? ¿Qué hacéis?

[27] "*auh* – conj. sirve para unir las frases. Y, pero, si..." (Simeón 2007: 46); "*AUH* – and, but / conjunción copulativa..." (Karttunen 1992: 14).

[28] "*yuan* – conj. Y, también, igualmente." (Simeón 2007: 211); " *ĪHUĀN* – in the company of something or someone else, and / y, y también..." (Karttunen 1992: 101).

> Al momento les corta la cabeza
> y la parte trasera y les traspasa
> la cabeza: con esto se transformaron en perros.
> (trad. Garibay 1971: 390)

El relato enumera simplemente los hechos, marcando el desarrollo de la acción bien con la palabra *niman*, "luego", bien con la expresión *niman ye*, "y luego", que en este corto fragmento aparecen diez veces.

d) La fórmula y medida rítmica

El siguiente método que facilitaba la memorización de la información trasmitida oralmente era la estructuración de las expresiones más complejas a base de la selección y organización de fórmulas adecuadas. La definición de "fórmula" fue introducida por Milman Parry (1971: 272) quien la describió como "a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea". Parafraseando, en el lenguaje oral ciertas palabras se agrupan siempre del mismo modo, guardando cierto orden rítmico y formando un tipo de "molde", con el que se representan ideas dadas. No obstante, como subraya Albert B. Lord (1975: 203, 2010: 118-119), hablando de la fórmula hay que recordar que lo que se repite en varios contextos son las expresiones y no los hechos. Dependiendo del contexto, varios elementos de estas expresiones pueden sustituirse con otros que tienen el mismo número de sílabas y se acentúan de igual manera, lo que permite cambiar el contenido del mensaje, manteniendo, sin embargo, la métrica. Este procedimiento ayudaba a los autores en su proceso creativo, ya que cada uno de ellos, al escuchar en su juventud las creaciones de otros, había asimilado ciertos moldes que luego podía usar en sus propias obras repitiéndolos como frases hechas o sustituyendo varios elementos con otros, nuevos, según su necesidad. Los ejemplos del uso de la fórmula se encuentran en muchas culturas orales del Viejo Mundo. Abundan seguramente en las obras homéricas, a base de las cuales Parry construyó su definición de la fórmula (p.ej. *podas okus Axilleus = koruthaiolos Hektor*), pero se ven también, por ejemplo, en los antiguos cantos anglosajones:

> Hrothgar spake, helmet of Scyldings (*Beowulf* 2005: 103)
>
> Beowulf spake, bairn of Ecgtheow (*Beowulf* 2005: 47)

Tampoco faltan en la tradición oral de España, cuya muestra más conocida, el *Cantar de mío Cid*, proporciona los siguientes ejemplos:

> Ya s'espiden e piensan de cabalgar (*Cantar de mío Cid* 2007: 147)
>
> Sueltan las riendas e piensan de aguijar (*Cantar de mío Cid* 2007: 76)
>
> Otro día mañana piensan de cabalgar (*Cantar de mío Cid* 2007: 99)
>
> A los mediados gallos piensan de ensellar (*Cantar de mío Cid* 2007: 81)

Encontrar las fórmulas en la oralidad náhuatl es bastante difícil debido a la falta de una medida métrica preferida que domine en la mayoría de las obras, a modo del hexámetro de las obras homéricas. En toda la creación poética de los antiguos nahuas Garibay (1971: 60-64) destaca cinco tipos de medida métrica. No obstante, ninguna de ellas resulta dominante, ni se sigue una sola medida en un poema entero. Se trata más bien de la combinación de varias medidas que, además, no siempre se emplean de manera exacta, variando muchas veces en el número de sílabas o la acentuación. Puesto que la poesía nahua estaba estrechamente vinculada a la música y el baile, tales diferencias, bien visibles en el texto escrito, podían esconderse en la representación de un canto con la prolongación de una sílaba o la acortación de otra. Por otro lado, creemos que no se debería clasificar las formas nahuas según los criterios de la antigua Grecia. En lo que se refiere a los *tlatolli*, León-Portilla (2001: 294) sostiene que "... de ordinario no hay indicación precisa que permita distinguir las distintas unidades de expresión" en este tipo de creación.

Nosotros, por el contrario, creemos que la oralidad nahua funcionaba precisamente a base de ciertas expresiones listas que, además, solían agruparse alrededor de ciertos temas continuamente repetidos por varios autores, como: guerra, amistad o fugacidad de la vida. Es la temática omnipresente tanto en los *cuicatl* como en los *tlatolli.* En lo que toca a la dificultad de indicar la métrica precisa de estas expresiones, ésta se debe, a nuestro parecer, al mencionado vínculo de los *cuicatl* con la música por un lado, y por el otro, a que lo que tenemos a nuestra disposición hoy son los textos dictados y no representados en su entorno natural. La necesidad de detenerse y repetir la información, para que los eclesiásticos españoles pudieran apuntarlos, seguramente influyó en la métrica y fluidez de la creación original.

e) Las frases introductorias

Puesto que la oralidad era normalmente dirigida a un grupo de personas que, al esperar la presentación, podían dedicarse a otras actividades, conversaciones o pensamientos, el cantor al iniciar su obra tenía que llamar la atención de todos. Para conseguirlo se solían usar las frases introductorias que claramente marcaban el inicio del canto y permitían fijar la atención de la audiencia en las palabras del artista antes de que éste empezara a trasmitir el contenido propio del tema realizado.

Este tipo de procedimiento lo encontramos en algunos de los cantos recogidos en los manuscritos de los cantos nahuas, donde toman la forma de invitación a la diversión, o la anunciación del canto, como se puede ver en los ejemplos siguientes:

Xi ahuil om pehua xi ahuil on cuica in ticuicanitl.	Empieza placentero, canta placentero, oh cantor.
(*CM* fol. 16v)	(trad. Garibay 1965: 1)
Ni ya noquetzaco Aya xochiithualla itic Ayahue	Vengo a presentarme dentro del patio florido.
(*CM* fol. 19v)	(trad. Garibay 1965: 20)
Ma moquetza huehuetl antepilhuan	Póngase ya enhiesto el atabal, príncipes.
(*CM* fol. 20v)	(trad. Garibay 1965: 24)

Resumiendo, los textos en náhuatl redactados en la época colonial, a pesar de muchas influencias europeas y de las modificaciones forzadas por el cambio de canal de comunicación, siguen guardando algunos rastros del pensamiento oral. Estos rasgos, aunque menos visibles en la literatura náhuatl que en las obras de las antiguas culturas europeas, resultan muy similares. Las dificultades en encontrarlos surgen, en nuestra opinión, principalmente del modo en que fueron redactadas las transcripciones de estas obras. Si en el caso de las literaturas europeas el paso de la oralidad a la escritura se dio dentro de la misma cultura, en el caso de la creación nahua, fue uno de los productos del choque cultural entre dos mundos totalmente diferentes. En consecuencia, siempre se producía un hueco informativo que imposibilitaba el registro fiel de la oralidad nahua: si el escriba era español, seguramente no tenía entendimiento suficientemente profundo de cómo funcionaba la obra dada en el contexto original. Si, en cambio, era indígena, todavía estaba familiarizándose con el nuevo sistema de registro, la escritura alfabética. Como se verá más adelante, aunque los nahuas conocían un sistema de registro gráfico, éste cooperaba muy bien con la oralidad y no era capaz de sustituirla.

El registro gráfico en el mundo nahua y su relación con la oralidad

A pesar de la importancia incuestionable de la oralidad, la trasmisión de la información entre los antiguos nahuas no dependía exclusivamente de la buena memoria de la gente. Gracias a varios relatos coloniales sabemos que había en el México antiguo libros, llamados *amoxtli.* El contenido de éstos variaba desde la información religiosa y calendárica de los *tonalpohualli*, pasando por los datos históricos de los anales y económicos de las matrículas de tributos, hasta el probable registro de la doctrina trasmitida en los *huehuetlatolli* o los textos de los cantares[29]. A continuación, presentamos una breve introducción

[29] A pesar de que no disponemos de fuentes de este tipo y es difícil imaginarse cómo un contenido similar podía ser registrado en el sistema de escritura del que disponían los nahuas, las menciones sobre los libros de cantares se encuentran tanto en el *Vocabulario....* de Molina (1992 2: 16v): *Cuica amatl. cancionero, o libro de canto,* como en los textos de los

al tema del registro gráfico usado por los nahuas y comentamos la relación que, al parecer, existía entre él y la creación oral.

Geoffrey Sampson (1985: 26) define la escritura como la comunicación de las ideas relativamente específicas de manera convencional con el empleo de señales visibles y permanentes. Una definición tan amplia abarca dos grandes grupos de sistemas de escritura que diferencia el autor. El primero es la escritura semasiográfica y el segundo, la glotográfica. La primera es el sistema más o menos convencionalizado que permite registrar el contenido del mensaje, pero no transmite las expresiones verbales concretas. La segunda, es la escritura que cubre no solamente el contenido del mensaje, sino también la forma de la expresión (Sampson 1985: 29). Según Florian Coulmas (2003: 1-2), con este término podemos referirnos a la comunicación que emplea un grupo de señales visibles o tangibles que representan unidades del lenguaje de manera sistemática y con el fin de grabar el mensaje que luego puede ser recuperado por cada persona que conozca el código. En realidad, el registro glotográfico es el que la mayoría de los autores trata como escritura en el sentido exacto de la palabra (Ong 1992: 120, Rogers 2005: 2), mencionando de paso los sistemas semasiográficos.

Entre las culturas de Mesoamérica, las únicas que lograron desarrollar la escritura que podría clasificarse como glotográfica fueron los mayas y los zapotecos. A lo largo de los siglos, basándose probablemente en las invenciones olmecas, estos dos pueblos desarrollaron una escritura logosilábica, es decir formada por logogramas para representar palabras y glifos de carácter silábico.

Los nahuas, así como los mixtecos, también crearon un sistema de registro que, sin embargo, presentaba otro recursos de expresión, entre los cuales podríamos enumerar: la forma no-lineal (Mikulska 2010: 325), la ambigüedad gráfica[30] o falta de reglas fijas para la dirección de lectura (Prem 2008: 21-39). Mercedes Montes de Oca (2000: 426) describe el sistema de registro mexica como una distribución en la página de unos fragmentos del discurso sueltos que luego pueden ser reorganizados de acuerdo con el sistema conceptual dado. Era entonces un registro que sí permitía trasmitir informaciones entre las personas que conocían el código, pero sólo si éstas tenían la información sobre lo grabado ya de antemano, es decir, conocían el complemento oral adecuado.

James Lockhart (1999: 469-474) al describir el sistema de la escritura náhuatl distingue tres técnicas usadas para registrar la información: la repre-

---

cantares (*CM* fols. 19v, 51v, 67v). Para una argumentación más extensa véase los apartados siguientes.

[30] Las formas gráficas usadas eran poco estandarizadas lo que llevaba a la ambigüedad interpretativa acerca de lo ideado (Prem 2008: 21-39). Sin embargo, como acertadamente señala Jerome Offner (comunicación personal), esta ambigüedad gráfica, podía ser un juego que el pintor adiestrado hacía con la forma gráfica de lo representado, y no una limitación del sistema como tal.

sentación directa (Fig. 2), logogramas (Fig. 3) y la transcripción fonética (Figs. 4 y 5). Por la representación directa se entienden, por ejemplo, "las pinturas de dioses o sacerdotes, que muestran todo detalle diagnóstico de sus vestimentas" (Lockhart 1999: 469-474). En la fig. 2 vemos una muestra de esta técnica: somos capaces de reconocer inmediatamente a Tezcatlipoca gracias a varios elementos característicos de esta deidad, como la pintura facial determinada o el espejo humeante en lugar de un pie. Logogramas eran los signos convencionalizados para representar unos conceptos dados, p.ej. agua, luna, corazón. (Fig. 3).

Fig. 2: Un ejemplo de la representación directa: Tezcatlipoca *Códice Borgia*, lám, 21.

A B C

Fig. 3 Logogramas a) agua *(atl),* b) piedra (*tetl*), c) palabra florida o canto florido (*in xochitl in cuicatl*), *Códice Borbónico,* a) lám. 7, b) lám 3, c) lám 2

Si la cuestión de presencia de los dos primeros métodos en los códices nahuas no plantea ninguna duda, la existencia del fonetismo en la escritura mexica prehispánica ha sido discutido muy fuertemente por los especialistas en el tema. El problema principal, como en muchas otras cuestiones relacionadas con la cultura nahua, es la escasez de las fuentes precoloniales que permitan un análisis objetivo y sin el riesgo de interpretar erróneamente las influencias europeas como partes de la realidad indígena original. Por el mismo motivo, si bien se puede suponer que había fonetismo en los libros precortesianos, siguen desconocidos el grado de su extensión y las proporciones entre

el uso de esta técnica y de la semasiografía.[31] En las fuentes coloniales, hay varias muestras de los glifos de lectura fonética con los cuales se representaban sobre todo los topónimos, nombres propios, títulos y nacionalidades (Fig. 4), pero al parecer existen también ejemplos de una lectura más compleja, donde una frase entera podía ser leída fonéticamente (Fig. 5).

A

a) *Cioatlapaliui* ("la mujer popular de buenas fuerzas") es una mujer de corazón varonil – *oquichiollo: oquich(tli)* "varón" – *yollo(tl)* "corazón" (Dibble 1963: 58)

B

b) *Quauhcioatl* ("la mujer honrada"): *quauh(tli)* "águila" – *cioatl* "mujer"; es una persona constante – *yollotetl: yollo(tl)* "corazón" – *tetl* "piedra" (Dibble 1963: 58)

C

c) *tezauhcioatl* "adultera": *te(ntli)* "labios"-*tzaua* "hilar"-*cioatl* "mujer" (Dibble 1963: 58)

Fig. 5 Una secuencia de glifos de lectura fonética, *Códice Xolotl,* f. VIII

La secuencia de los glifos representados en la fig. 5 es la siguiente: Chimalpopoca – muerte – Maxtla – Tlacateotzin – Tlatelolco – matar – acolhuas – tenochcas – casa – Tepanecas. La interpretación de este fragmento que propone Ixtlilxóchitl es:

> Maxtla dio la orden de que maten a Chimalpopoca y Tlacateotzin de Tlatelolco para que no haya ni rey ni gobernante de las naciones Mexica y Acolhua y para que todos estén sometidos a la casa Tepaneca (en: Johansson 1993: 29).

[31] La presentación muy detallada del problema del fonetismo en la escritura náhuatl la hace Katarzyna Mikulska en su libro *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de las deidades nahuas* (2008: 20-30).

La información codificada en el registro comentado, aunque seguramente no transmite una expresión exacta, se aproxima considerablemente a ella presentando una serie de glifos fonéticos ordenados sistemáticamente de acuerdo con la organización del contenido. Los ejemplos de la escritura fonética de este tipo son sin embargo muy escasos y, como indica Whittaker (2009: 75-77) no hay evidencias seguras que permitan tratarlas como una continuación inalterada del sistema utilizado por los nahuas en la época prehispánica. Igual pueden ser innovaciones introducidas ya en la época colonial como una respuesta del pueblo conquistado al creciente uso del alfabeto latino.

Vale la pena mencionar también el trabajo de Montes de Oca (2000: 428-259), quien en su tesis doctoral sobre los difrasismos en el náhuatl del siglo XVI analiza la naturaleza de estas expresiones con base en el lenguaje de los *huehuetlatolli* recogidos por Sahagún y presenta varios ejemplos del registro gráfico de algunos de ellos. Asimismo, Danièle Dehouve (2009a: 22-30) demuestra la presencia de frasismos[32] y otras figuras típicas del lenguaje ritual y mágico nahua representados en forma escrita en los códices. Resumiendo, se podría decir que los libros antiguos, aunque no grababan la información con la escritura fonográfica lineal, eran capaces de registrar el sentido de varias expresiones del lenguaje, sobre todo de los nombres propios y frases hechas o formuláicas pertenecientes al repertorio de la oralidad.

En efecto, si no hay duda de que había registro gráfico en el México precortesiano, también es cierto que la efectividad de la comunicación a través de la escritura dependía en gran medida de la oralidad a la que estaba estrictamente vinculada. Y si bien parece probable que, como sugiere León-Portilla (2001: 35), la lectura de los códices era algo más que la declamación de lo memorizado por vía oral con mero apoyo de imágenes registradas, no cabe duda que para un pleno entendimiento del mensaje, excepto tal vez las inscripciones calendáricas (Lockhart 1999: 472), era imprescindible conocer la tradición oral adecuada, así como lo describe Juan de Tovar en su carta a José de Acosta:

> Los indios "tenían sus figuras y jeroglíficos con que pintaban las cosas (...) Pero es de advertir que aunque tenían figuras y caracteres con que escribían las cosas no era tan suficientemente como nuestra escritura, que sin discrepar por las mismas palabras refiriese cada uno lo que estaba escrito; sólo concordaban en los conceptos. Pero para tener memoria entera de las palabras y traza de los parlamentos que hacían los oradores y de los muchos cantares que tenían, que todos sabían sin discrepar palabra, (...) había cada día ejercicio de ello en los colegios de los mozos principales (Fuente del Pilar 2001: 44).

[32] Se trata de los tropos que describen la realidad por extensión del sentido de uno o más elementos en un concepto más amplio que éstos constituyen. Pueden ser construcciones mono-, di-, trifrásticas, así como todas las cadenas de palabras que identifican un objeto dado (Dehouve 2009a: 31).

En lo que se refiere a la existencia de libros, o incluso de colecciones de ellos, recogidos en los sitios llamados *amoxcalli*, "la casa de libros", tenemos mucha información al respecto tanto en los relatos de los españoles, como en varias expresiones orales nahuas transvasadas al alfabeto por los europeos. Entre los cantares recogidos en el manuscrito de *Cantares mexicanos* encontramos varias alusiones a esta forma de guardar la información:

On tlamahuiz nahmania in Colhuacan Xiuhtlacuilolli Ya amoxcalitec Ye oncan in mania in cacahuaxochitl yolloxochitl in cueponticac	Maravillosamente perduran en Colhuacan las preciosas pinturas y el cúmulo de libros: Allí perduran siempre las flores preciosas, allí abren sus corolas flores del corazón.
(*CM* fol. 18r)	(trad. Garibay 1965: 9)

Las inscripciones nahuas y mixtecas se grababan en materiales diversos. Si bien en los tiempos de la Colonia los códices redactados bajo la tutela de los misioneros se registraban con frecuencia en el papel europeo (p.ej. el *Códice Tudela*), en la época prehispánica se usaban sobre todo pieles de animales y el papel indígena, llamado *amatl*. La producción de *amatl*, que sigue presente hasta hoy en día en varias regiones de México, consistía principalmente en cocer la corteza delgada de los jonote[33] en el agua de nixtamal. Luego, las fibras cocidas se arreglaban en una red rectangular que era golpeada hasta que todo se uniese y formase una hoja uniforme (Anders, Jansen y Reyes 1991:20). Sobre las páginas blanqueadas con la solución de cal los artistas, llamados *tlacuiloque,* pintaban con diversos pigmentos el contenido deseado (Anderson 1963: 73-83). El papel tenía para los nahuas un valor muy importante no sólo como materia de la que se producían los libros, sino también como objeto ritual, pues con él se adornaba a las víctimas de sacrificio, a las deidades y él mismo podía constituir una ofrenda a los dioses, sobre todo si previamente se lo había rociado con sangre o gotas de hule (Anders, Jansen y Reyes 1991: 19). La producción de los libros de contenido mayoritariamente ritual, como es el caso del *Códice Borbónico*[34], en la materia considerada sagrada, puede tener, en nuestra opinión, cierta relación con la observación de Goody (1968 *apud.* Ong 1992: 131-132) sobre el poder sobrenatural atribuído a los libros en las sociedades principalmente orales. Según el autor, en las comunidades muy poco letradas, se creía a veces que el poder de la escritura no consistía solamente en el contenido registrado, sino también en el mismo medio sobre el cual éste estaba grabado. De hecho, una conclusión parecida se podría sacar para los códices rituales que, como el *Códice Borgia*, fueron realizados en la piel de venado (Anders, Jansen y Reyes 1998: 11). Este ani-

[33] *Ficus insipida*

[34] El supuesto origen prehispánico de este códice sigue siendo tema de discusión entre los investigadores.

mal, relacionado con el dios de la caza, Mixcoatl, también desempeñaba un papel muy importante en las ceremonias mexicas. Como demuestra Guilhem Olivier (2010: 453-456), puesto que en la sociedad mexica la guerra se igualaba con la caza, los venados y los cautivos de guerra eran víctimas de sacrificio no rara vez sometidas a prácticas de inmolación muy parecidas. Por un lado, los guerreros matados en la fiesta del mes *quecholli*, eran adornados para el sacrificio como presas de caza, por el otro, varios registros tanto iconográficos como alfabéticos presentan los venados inmolados por la extracción del corazón. Con lo expuesto no se trata de insistir en que hubiera existido en la sociedad nahua una obligación de escoger como material para la producción de los códices solamente los materiales ritualmente importantes. Nos parece, sin embargo, que la elección de materiales determinados podía hasta cierto punto aumentar el tratamiento de los libros como contenedores de la sabiduría y poderes mágicos.

Una de las consecuencias de esta relación entre la escritura y lo sagrado era la necesidad de la existencia de un grupo de especialistas que pudiesen intermediar entre lo escrito y la gente común (Ong 1992: 131). Como ya se ha mencionado, el uso del registro gráfico entre los nahuas estaba limitado a un grupo preparado para este fin en las escuelas llamadas *calmecac*. En las fuentes encontramos dos nombres de especialistas relacionados con la escritura: el *tlacuilo,* "pintor, escritor" y el *tlamatini* "sabio":

Tlacuilo: in tlacuilo, tlilli, tlapalli, tlilatl, ialuil, toltecatl tlachichiuhqui, tla-tecullaliani, tlatecualniani, tlatlilani, tlilpatlac, tlapaltecini tlapallaliani (*CF* X: 28)	The scribe: writings, ink [are] his special skills. [He is] a craftsman, an artist, a user of charcoal, a drawer with charcoal; a painter who dissolves colors, grinds pigments, uses colors. (trad. Dibble y Anderson)
Tlamatini: in tlamatini tlauilli ocutl, tomaoac ocutl apocio, tezteatl, coiaoac tezcatl, necoc xapo, tlile tlapale, amuxoa, tlilli, tlapalli, utli, teiacanqui, tlanelo, teuicani, tlauicani, tlaiacanqui (*CF* X: 29)	The wise man: the wise man [is] exemplary. He possesses writings, he owns books. [He is] the tradition, the road; a leader of men, a rower, a companion, a bearer of responsibility, a guide. (trad. Dibble y Anderson)

Puesto que la educación en el *calmecac* no estaba limitada a los jóvenes del sexo masculino, se puede suponer que había en la sociedad nahua tanto hombres como mujeres *tlacuiloque*. De hecho, en el *Códice Telleriano-Remensis* encontramos la imagen de una pintora (Fig. 6). Por otro lado, vale la pena mencionar que en la lengua mixteca, al lado de *Tay Huisi*

Tacu, "el que se encarga de hacer los libros", existe también el término *Dzehe Huisi Tacu,* "la que se encarga de hacer códices" (Rossell 2003: 17).

Fig. 6 Una pintora, *Códice Telleriano-Remensis,* f. 30r

En lo que toca al papel de los *tlamatinime* como intérpretes de los códices, según apunta Robles Álvarez (2002: 82-87), este cargo también podía tener su complemento femenino. La autora llama la atención a los rituales relacionados con el casamiento y el parto en los cuales el rol principal desempeñaban las *titici,* es decir, las médicas. Basándose en la traducción de la descripción del baño ritual de un niño recién nacido ofrecida por García Quintana (1969: 204-205), Robles Álvarez subraya que aunque toda la ceremonia se desarrollaba en presencia de un *tonalpouhqui*[35], la que le imponía el destino a la criatura era la partera. Si bien en ningún lugar se dice explícitamente que la partera supiese cómo consultar el *tonalpouhalli,* seguramente tenía gran conocimiento de las prácticas adivinatorias, mágicas y curanderas, que perfectamente corresponderían con la descripción del *tlamatini* que, aparte de saber "leer" los códices era, sobre todo, un buen médico (*CF* X: 29).[36] Es más, en el caso del baño ritual, igual que en el de intermediación realizada para arreglar el casamiento, documentada en *Huehuetlatolli Documento A* (Garibay 1943-44: 49 *apud.* Robles Álvarez 2002:54), las *titici,* al parecer hablaban usando el vocativo *–e,* considerado reservado para el sexo masculino (Carochi 2001: 44-45). El hecho de que se tratase en ambos casos de las ancianas llevó a la autora a la siguiente conclusión:

> Posiblemente el uso de la "e" a final de palabra en voz de una mujer anciana no denotaba diferencia genérica sino la dignidad de la persona que evocaba el discurso. Considero que el vocativo masculino es un problema lingüístico de difícil reso-

[35] *Tonalpouhqui:* "adiuino o agorero, que echa suertes" (Molina 1992 2: 149v). En la sociedad nahua era un nombre de sacerdotes especializados en la interpretación de los códices adivinatorios, llamados *tonalpouhalli,* "la cuenta de destinos/fuerzas anímicas".

[36] *In qualli tlamatini: ticitl piale machiçe* ("The good wise man [is] a physician, a person of trust, a counselor" trad. Anderson y Dibble, en: *CF* X: 29)

> lución, pero no me parece arbitrario dejar abierta la posibilidad de que tuviera que ver con la condición de presitigio de los individuos ancianos, hombres y mujeres, *chicauac, pipinqui*, que, entre otras cosas, representaban un logro colectivo; la acumulación del conocimiento a través de los años (Robles Álvarez 2002: 85).

La idea presentada perfectamente concuerda, en nuestra opinión, por un lado, con el prestigio del que gozaban los ancianos y ancianas – guardianes de la sabiduría común – tanto entre los nahuas como entre los miembros de otras culturas orales del mundo; y por el otro, con la idea presentada más adelante, según la cual, en las sociedades indígenas de la América precolonial la distinción entre los sexos se solía hacer generalmente sólo en el periodo reproductivo de la vida humana.

Resumiendo, puesto que el desarrollo de la escritura entre los antiguos nahuas tenía un carácter inicial y bastante poco estandarizado, el uso del registro parece haber estado vinculado, en gran medida, a la esfera de lo sagrado, tanto por el contenido de los libros, como por los materiales de los cuales éstos se producían y por el tratamiento que recibían en la sociedad. Además, tomando en cuenta el hecho de que la interpretación correcta de lo escrito necesitaba el conocimiento de la tradición oral correspondiente, nos parece que el sistema de escritura empleado por los nahuas en la época precortesiana no era capaz de influir sustancialmente en su oralidad. Lo hizo, en la época colonial, la introducción de la escritura alfabética.

3. El trasvase de la oralidad en la escritura fonográfica

La tarea de registrar la oralidad indígena con la escritura alfabética fue emprendida por los eclesiásticos españoles en la época de la Colonia. Al ver la desaparición rápida de la cultura local y llegando a la conclusión de que el conocimiento de la antigua religión era imprescindible para una evangelización eficaz, los misioneros decidieron registrar con la ayuda de sus aprendices indígenas todo tipo de información que les fuera posible conseguir de los ancianos sobrevivientes. Gracias al esfuerzo de frailes como Durán, Motolinía o Mendieta, disponemos hoy en día de las obras grandiosas que describen en español las antiguas creencias y costumbres indígenas. Había también quienes intentaban, además de escribir los relatos "en cristiano", registrar la información recibida de sus colaboradores directamente en náhuatl, transvasando al alfabeto muchas expresiones que podríamos clasificar de artísticas, como himnos, discursos, cantos, etc. A estos últimos pertenecían los compiladores de *Cantares mexicanos* y *Romances de los señores de la Nueva España*. Además, hay que mencionar a fray Andrés de Olmos, quien probablemente recogió la colección de los *huehuetlatolli* publicados luego por fray Juan

Bautista Viseo (1600), o finalmente, a fray Bernardino de Sahagún, con varios documentos preparados durante largos años de trabajo entre los indígenas. Este último, en la introducción a la *Historia general...* explica así los motivos que lo llevaron emprender su obra y que probablemente pueden considerarse verdaderos también para los demás autores:

> El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo (sin) que primero conozca de qué humor, o de qué causa proceda la enfermedad: de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medicinas y en el de las enfermedades, para aplicar conveniblemente a cada enfermedad la medicina contraria, (y porque) los predicadores y confesores médicos son de las ánimas, para curar las enfermedades espirituales (...) conviene mucho que sepan lo necesario para ejecutar sus oficios; ni conviene se descuiden los ministros de esta conversión, con decir que entre esta gente no hay más pecados que borrachera, hurto y carnalidad, porque otros muchos pecados hay entre ellos y muy más graves y que tienen gran necesidad de remedio: los pecados de la idolatría y ritos idolátricos, y supersticiones idolátricas y agüeros, y abusiones y ceremonias idolátricas, no son aún perdidos de todo (Sahagún 1988: 17).

Esta preocupación por desarraigar los rastros de la antigua religión permanecía todavía en el siglo XVII e inspiró a Hernando Ruíz de Alarcón a escribir su *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas...* (1953 [1629]), en el que apunta varios conjuros usados por los nahuas intentando traducirlos al español y explicar los modos de su aplicación.

Como bien se sabe, el transvase de la expresión oral a la escritura alfabética seriamente altera la naturaleza de la creación original. Uno de los primeros en señalar este problema y analizar la influencia que tiene el acto de registrar un canto en la forma escrita fue Albert Bates Lord. En su libro *The Singer of Tales*, publicado por primera vez en 1960, Lord sugiere que entre la expresión oral y la escrita existe una barrera insuperable, por lo cual hay que separar muy claramente la creación épica de los autores no letrados y los textos de sus poemas registrados en el alfabeto. El autor argumenta que la historia contada en el canto oral no tiene un texto definitivo, sino que consiste de innumerables variantes, cada una improvisada por el cantor en el momento de presentarla a partir de un reservorio mental de fórmulas verbales, conceptos temáticos e incidentes narrativos. Esta improvisación es en mayor grado inconsciente, por lo cual los narradores épicos creerían que estaban recontando fielmente la historia que les había sido entregada a ellos. Mientras tanto, el texto del mismo relato podría diferir en forma substancial de un día a otro y

de un narrador a otro. La opinión de Lord fue compartida por otros investigadores, como por ejemplo Erick Havelock (1986: 23), quien, en su estudio sobre las consecuencias de la conversión de la tradición oral a la escritura en la antigua Grecia, llegó a la conclusión de que tal proceso congelaba una creación espontánea y abierta a todo tipo de modificaciones en una versión final inmodificable, que de ningún modo puede ser tratada como "el original", porque en la cultura oral éste simplemente no existe.

Esta observación es perfectamente aplicable al transvase al alfabeto de la tradición oral náhuatl. Las muestras del fenómeno descrito las encontramos, por ejemplo, en las diferencias que existen entre varios relatos míticos que, aunque se refieren a los mismos acontecimientos, bien organizan los hechos de maneras distintas, bien añaden o excluyen algunos detalles menos significativos, por no mencionar ya las diferencias en la forma de expresión misma. Para ejemplificar este fenómeno, basta comparar varias versiones disponibles de un relato mítico que se repita en más de una fuente. En el Cuadro 1 presentamos la comparación del mito de los soles según aparece relatado por tres fuentes diferentes: *Anales de Cuauhtitlán* y *Leyenda de los Soles,* ambos incluídos en el *Códice Chimalpopoca* (1945) e *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (2005)[37].

Como se puede observar, la misma narración épica, transvasada al alfabeto por compiladores diferentes a base de la tradición oral procedente de informantes distintos, además de las diferencias en los recursos formales, muestra también ciertas divergencias en lo que toca a los detalles del contenido. Por ejemplo, si bien el orden en que se formaron los siguientes soles es el mismo en la *Leyenda de los soles* y en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas,* en los *Anales de Cuauhtitlán* ya se ve alterado. En vez de la secuencia *4 ocelotl – 4 ecatl – 4 quiyahuitl – 4 atl* tenemos *4 atl – 4 ocelotl – 4 quiyahuitl – 4 ecatl.* Asimismo, tanto la *Leyenda…* como la *Historia…* reportan que el cielo se hundió en la época *4 atl*, mientras que los *Anales…* atribuyen este acontecimiento al cataclismo que terminó la época *4 ocelotl.* Por último, sólo la *Leyenda…* menciona que los seres humanos de la época *4 quiyahuitl* al destruírse el sol se volvieron gallinas. Las demás fuentes sólo reportan la lluvia de fuego que cayó en aquel entonces. No obstante, a pesar de estas y otras diferencias en los detalles del contenido, el mensaje principal del mito – es decir, el número de los soles, los nombres calendáricos de las épocas, las fuerzas naturales que las terminaron y el ritmo cíclico de la destrucción y renacimiento del mundo – sigue igual en las tres versiones.

[37] El mito de los soles pasados se encuentra además en numerosas obras redactadas en español, pero para fines de este apartado hemos decidido comparar las fuentes redactadas en náhuatl, con base en los relatos directos de los informantes indígenas.

Cuadro 1: La comparación de los detalles informativos del mito de los soles en tres fuentes distintas

	Anales de Cuauhtitlan	*Leyenda de los Soles*	*Historia de los mexicanos por sus pinturas*
El orden de los soles y el cataclismo final	*4 atl (Atonatiuh)* "...todo se lo llevó el agua (...) y las gentes se volvieron peces..."	*4 ocelotl* "estos que aquí moraron fueron devorados por los tigres..."	*4 ocelotl* "a los gigantes que fueron creados (...) los tigres los acabaron y comieron"
	4 ocelotl *(Ocelotonatiuh)* "...se hundió el cielo; entonces el sol no caminaba de donde es mediodía y luego se escurecía; y cuando se escureció, las gentes eran comidas..."	*4 ecatl* "estos que por segunda vez moraron, fueron llevados del viento (...) se volvieron monas..."	*4 ecatl* "Tezcatlipoca (...) dio una coz a Quetzalcoatl, que lo derribó y quitó de ser sol, y levantó tan grande aire que lo llevó (a él) y a todos los macehuales (...) estos se volvieron monos y jimias."
	4 quiyahuitl *(Quiyauhtonatiuh)* "...llovió fuego sobre los moradores, que por eso ardieron..."	*4 quiyahuitl* "... llovió fuego y se volvieron gallinas (los moradores de este sol – nota de la autora)"	*4 quiyahuitl* "... Quetzalcoatl llovió fuego del cielo..."
	4 ecatl *(Ecatonatiuh)* "...todo se lo llevó el viento; todos se volvieron monas..."	*4 atl* "los que vivieron (...) se anegaron y se volvieron peces (...) se hundió el cielo y en solo un día se destruyeron..."	*4 atl* "... llovió tanta agua y en tanta abundancia, que se cayeron los cielos, y las aguas se llevaron a todos los macehuales que iban, y de ellos se hicieron todos los géneros de pescados que hay."

Otro aspecto problemático del acto de registrar lo oral por medio del alfabeto es, según Lord (2010: 124), la separación del texto de su modo de enunciación natural, es decir de la música y, como en el caso de los antiguos nahuas, frecuentemente también del baile. Como observa este estudioso, los investigadores tienden a pedir a los cantores que les reciten lo que normalmente cantarían, para que les sea más fácil apuntar el texto. Los autores de la tradición oral, acostumbrados a la métrica vinculada al canto, encuentran muy difícil repetir su obra sin el acompañamiento de la música:

> There was no music and no song, nothing to keep him to regular beat except the echo of previous singings and the habit they have formed in his mind. Without these accompaniments it was not easy to put the words together as he usually did. The tempo of composing the song was different, too. Ordinarily they could move rapidly from idea to idea, from theme to theme. But now he had to stop very often for the scribe to write down what he was saying, after every line or even after every part of a line. This was difficult because his mind was far ahead (Lord 2010: 124).

En otras palabras, el sentido de un canto oral no se limita a las meras palabras a las que lo reduce la escritura, sino que es además el juego de varios elementos del contexto.

La situación de los investigadores de la literatura náhuatl no es, sin embargo, tan mala: si bien es cierto que los eclesiásticos españoles conducían su investigación del modo criticado por Lord (2010: 120-125), es decir, pidiendo que se les dictaran los textos de los cantos; en muchos casos nos dejaron también los apuntes extensos acerca del contexto en que éstos se desempeñaban. Muchos de los recopiladores tenían la oportunidad de ver este tipo de celebraciones con sus propios ojos, gracias a lo que pudieron luego anotar algunos de los textos transcritos con las informaciones que consideraban importantes para el mejor entendimiento del lector.

La conciencia de la pobreza semántica que presenta el mero texto de lo que antes había sido una expresión oral, la demostró unos siglos más tarde Charles Étienne Brasseur de Bourbough. Al viajar por el área maya de Bourbough llegó a saber que uno de los locales conocía de memoria el texto de un drama maya del siglo XV titulado *Rab'inal Achí*, o *El guerrero de Achí,* conocido también como *Xajooj Tun,* es decir el *Baile de Tun (Tambor)*. El proceso de registrarlo en el alfabeto y traducirlo al francés duró sólo dos días. El eclesiástico francés no estaba, sin embargo, satisfecho con lo que había conseguido y trató de convencer a los indígenas del pueblo a que le hicieran la representación de la pieza a la manera antigua. Para lograr su objetivo gastó mucho dinero en los materiales y adornos necesarios para los trajes de los actores y, por fin, el 19 de enero de 1856, pudo apreciar el espectáculo tal como se había representado en los tiempos prehispánicos

(Sten 1980: 98-99). Gracias a su intervención, el drama dinástico de los antiguos mayas sigue desempeñándose en el municipio Rabinal de Guatemala hasta hoy en día y en el año 2005 fue declarado una de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la UNESCO.[38] Los cantos de los antiguos nahuas no tuvieron tanta suerte y, a pesar de poseer una información bastante rica acerca del contexto en el que se desempeñaban, no somos capaces de restaurar todos los datos necesarios para poder apreciarlos en su totalidad.

Otro aspecto importante que hay que tener en cuenta, son las alteraciones del sentido resultantes, como señala Jack Goody (1977: 103-105), del modo ordinario de conseguir la información de los nativos por medio de los interrogatorios emprendidos por un investigador extraño. La situación misma está fuera del contexto usual de las enunciaciones orales, por lo cual las respuestas del informante pueden resultar nada espontáneas. En una situación así el interrogado puede proporcionar la información que, en su opinión, esperaba el encuestador, en vez de relatar las cosas como lo haría en el ámbito natural, o mantener oculto lo que en su cultura se consideraba sagrado. Estas observaciones parecen extremadamente acertadas en el caso de la investigación conducida por los misioneros españoles entre los nahuas, quienes en el momento de la encuesta, no sólo dependían política y económicamente de la Corona, sino que ya habían sido sometidos al proceso de la evangelización. La relación que existía entre los investigadores y sus informantes estaba pues basada en la desconfianza que normalmente vincula a los miembros de la sociedad dominada y la dominante. Los indígenas estaban también más o menos conscientes de los objetivos que habían inspirado a los frailes a hacerles todo tipo de preguntas sobre su cultura y religión, conocían entonces también las consecuencias de revelar las verdades secretas a los ministros del órden católico. Todo esto tuvo que influir en la cantidad y calidad de la información proporcionada, así como lo resume Johansson:

> ... el "intelecto agente" de la recopilación es el español, que determina lo que se pregunta y como lo ordena en el manuscrito. El término "expresión" se puede cuestionar aquí puesto que el informante más que "expresar" su sentir desde el interior de su ser, responde a una pregunta, que además no coincide siempre con las estructuras del conocimiento indígena (Johansson 1993: 26).

En consecuencia, la tarea del investigador moderno, es aprovechar las fuentes alfabéticas con mucho cuidado y tratarlas siempre desde la óptica crítica, buscando confirmación de la versión presentada en otro tipo

[38] La información más detallada sobre el evento, véase:
http://patrimoniomundialguatemala.org/rabinal-achi.html;
http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/15lac_uk.htm

de materiales, por ejemplo, en los vestigios arqueológicos, libros pictóricos o acudiendo al estudio de las costumbres sobrevivientes entre las comunidades indígenas modernas.

Resumiendo este capítulo, la cultura nahua era principalmente oral. Trataba la palabra como un medio poderoso de comunicar las verdades primordiales a las siguientes generaciones, de explicar y conjurar el mundo, así como de conservar las informaciones importantes acerca de las normas de conducta social y de los acontecimientos pasados. Las creaciones verbales, muchas veces acompañadas de música, servían también para la diversión y el relajamiento de la sociedad, que normalmente estaba sometida a las restricciones sociales y prácticas religiosas muy rigurosas. La oralidad nahua estaba acompañada de un registro que podríamos clasificar como escritura semasiográfica. Por medio de representaciones directas y logogramas, y tal vez también varios glifos de lectura fonética, los antiguos nahuas eran capaces de conservar gran parte de su sabiduría en forma gráfica en los libros llamados códices o *amoxtli*. Debido a su carácter, este sistema no tuvo, al parecer, mucha influencia en el modo de conceptualizar el mundo y memorizar las informaciones por los mexicas. Lo que influenció sustancialmente en el carácter de la creación nahua fue su transvase a la escritura alfabética que tuvo lugar en los tiempos de colonización y cristianización. El proceso de "congelamiento" de la lengua viva en el registro escrito lineal privó a las creaciones verbales de los nahuas de su flexibilidad original y de la riqueza informativa surgiente del contexto de representación. Además, el contexto socio-político y el método de recogimiento de datos aplicado por los eclesiásticos españoles pudieron influir en el contenido de las informaciones proporcionadas por los indígenas investigados.

Todas las consideraciones que se han hecho en este capítulo nos han permitido entender mejor el carácter de las fuentes disponibles. Al conocer los principios generales que regían la creación verbal de los antiguos nahuas y las consecuencias del transvase de lo oral a la escritura, nos centraremos ahora en la importancia de un género concreto de la oralidad náhuatl, es decir en los *cuicatl.*

II. Los rasgos característicos de la poesía cantada de los antiguos nahuas

Los cantos-bailes de los antiguos nahuas eran representaciones complejas y de funciones socio-culturales diversas. Algunos de ellos, como se verá más adelante, estaban divididos en voces de personajes distintos, lo que permitió a Garibay (1971: 331-383) sospechar que tal vez hubiese existido en el mundo nahua un teatro parecido al de la Antigüedad europea. Puesto que la definición del teatro y la teatralidad puede abarcar fenómenos muy diferentes, nosotros preferimos referirnos a los *cuicatl* con el término *performance.* La palabra en cuestión, aunque presente en inglés desde hace muchos años, adquirió recientemente un significado nuevo, que corresponde a los intereses de por lo menos tres áreas de estudios, a saber: teatrología, sociología y antropología. Así, al significado básico de "calidad de la acción desempeñada" fue añadido el del arte de *performance*, entendido como un tipo de representación teatral en la cual la personalidad del artista y el modo en que éste o ésta desarrolla sus ideas forman parte del espectáculo. Estas son definiciones proporcionadas por los diccionarios de inglés (*Oxford Dictionaries,* fuente elecrótnica: http://oxforddictionaries.com/). La definición y la naturaleza del *performance* desde el punto de vista de los estudios de cultura son, sin embargo, más complejas.

Uno de los iniciadores principales de los estudios del *performance* fue Richard Schechner, quien llamó la atención que los *performances* estaban presentes en varias esferas de la vida humana. Con este término, escribe el autor (Schechner 2006: 32), podemos referirnos a los rituales, ceremonias, prácticas chamánicas, actuación cotidiana, deportes, diversión, juegos, procesos artísticos y más. De hecho, no hay normas precisas que permitan distinguir definitivamente entre los *performances* y las demás acciones de la vida cotidiana; tales distinciones dependen de clasificaciones de una cultura dada. Como subrayan varios estudiosos, lo que destaca los *performances* de otras actuaciones es la interacción consciente entre el *performer* y la audiencia con el fin de influir en esta última (Goffman 2008). Por consiguiente, para Goffman (en: Schechner 2006: 44, véase también: Kolankiewicz 2005: 16-20), todas las acciones desarrolladas por la gente como parte de su participación en la vida social, - como juez, médico, rey, madre, etc.- tienen rasgos de actuación teatral, ya que siempre están proyectadas con el objetivo de provocar una impresión deseada en los demás.

Como observa Schechner (2006: 44-50) independientemente de si se trata de los *performances* artísticos, rituales, pertenecientes a la vida cotidiana u otros, lo que caracteriza todos ellos es su construcción. Todo tipo de *performance* está basado en las experiencias anteriores que cada miembro de una sociedad dada aprende desde la niñez. Por lo tanto, cada *per-*

formance, por más original que parezca, es siempre simplemente una reorganización de unidades de conocimiento pre-existentes en la mente humana que se ajustan a las necesidades de una determinada situación. En otras palabras, en el *performance* la acción funciona igual que la creación verbal en las culturas orales: siempre constituye un colage innovador de fórmulas y expresiones ya existentes. De hecho, si tomamos en cuenta la idea de John Austin (1955, en: Schechner 2006: 146), de acuerdo con la cual algunas expresiones funcionan como acciones y no simplemente como descripciones ("enunciados performativos"), y recordamos el poder creador y modificador de la palabra en las sociedades no-letradas, podemos decir que la oralidad nahua en sí misma constituía un gran *performance,* mientras que los *cuicatl* eran una de sus realizaciones más vistosas.

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, la oralidad náhuatl intentaba satisfacer dos tipos de necesidades humanas que Patrick Johansson (1993: 33) compara con el apolinismo y el dionisismo de la antigua Grecia. Los discursos solemnes eran las expresiones orales que reforzaban las estructuras vigentes de la sociedad. En otras palabras, podríamos decir que los *huehuetlatolli* tomaban en consideración principalmente los intereses de la clase noble y eran practicados sobre todo entre la aristocracia. Los cantos, por el contrario, podían ser tanto "progresivos", o sea orientados al mantenimiento del órden social, como "regresivos", es decir, caóticos, liberadores, emocionales, destinados a la búsqueda de la esencia y del órden primordial (Johansson 1993: 33)[39]. Este último grupo de cantos era importante para toda la sociedad, que en ocasiones determinadas podía usarlos para librarse de las preocupaciones cotidianas y volver a la unión original con el universo. La división de los cantos recogidos en los manuscritos de *Cantares mexicanos* y *Romances...* de acuerdo con las categorías propuestas por Johansson es, sin embargo, muy difícil, si no imposible, debido a la falta de información más detallada acerca de estas creaciones.

Como señalan varios investigadores, los *cuicatl* eran formas artísticas compuestas por dos o tres elementos que juntos contribuían al efecto final (Johansson 1993: 34-35, Garibay 1965: XXXVIII-XLII, Sautron 2001: 115-117). Uno de ellos, el sonido producido por los instrumentos musicales, como se verá más adelante, tenía fuertes relaciones con lo divino, por lo cual, en muchos casos los cantos podían funcionar como oraciones o elementos importantes del ritual. La música y el canto, estaban frecuentemente acompañados también del baile, que si bien podía ser de carácter serio y solemne, sagrado; en muchos casos era una experiencia caótica, desordenada, extática, que otra vez Johansson (1993: 32-33) clasificaría de una actividad dionisíaca, dirigida hacia la búsqueda del caos. A estos tres

[39] La idea similar fue presentada por Victor W. Turner (1969) quien situar todas las actividades humanas en el eje extendido entre dos fuerzas opuestas llamadas por él "ritualización" y "jocosidad" (*playfulness*), que a grandes rasgos corresponden al apolinismo y dionisismo señalados por Johansson.

elementos principales podríamos agregar además los disfraces de los actores, sus gestos, la mímica, la disposición del espacio, el tiempo de la celebración, asi como el contexto cultural definido por Edward L. Schieffelin (2005: 88) como "... the social, historical, and ethnographic features that place the performance in its local ethnographic and historical context and are significant to its meaning."

Para aproximarnos a la interpretación correcta de los cantos nahuas, en el presente capítulo presentamos la importancia de los tres componentes de representación mencionados, a saber: la música, el baile y la palabra.

1. La música

El primero de los tres componentes de los *cuicatl* era la música. Como parte integral del ritual, la música gozaba de un lugar privilegiado en la ideología nahua que, como se verá más adelante, la conceptualizaba como un medio perfecto de comunicación con lo divino. La melodía que acompañaba la palabra cantada de los antiguos nahuas podía producirse bien con varias partes del cuerpo humano, bien con los instrumentos especializados, algunos de los cuales se presentan en las líneas siguientes.

El origen mítico de la música y su lugar en la ideología nahua

Como subraya Arnd Adje Both (2008: 29-30) la música y los instrumentos que la producían eran considerados por los indígenas de la América precortesiana como estrechamente vinculados a lo divino. El autor explica que la música fue probablemente traída al Nuevo Mundo ya por los primeros pobladores que llegaron al continente. Estos grupos de recolectores-cazadores solían usar instrumentos que imitaban los sonidos de la naturaleza, sobre todo las voces de animales, lo que resultaba muy eficaz a la hora de la caza. Por este motivo, la música llegó a ser percibida como medio de comunicación con los dioses, mientras que los instrumentos eran considerados recipientes en los caules permanecería las fuerzas divinas. Estas ideas estaban muy presentes también en los pueblos de las épocas más tardías entre los cuales se encontraban los mexicas. Las vemos, por ejemplo, en el mencionado por Both mito de la creación del hombre. Como narra la *Leyenda de los soles* (1945, fol. 2r) cuando los dioses determinaron crear al hombre, mandaron a Quetzalcoatl que bajara a Mictlan y pidiera a Mictlantecuhtli los huesos de los humanos de las eras pasadas. El señor del inframundo prometió dárselos bajo la condición siguiente:

auh yenocepa quito in Mictlanteuctli ca ye qualli tlaxoconpitza in notecciz, auh nauhpa xic tlayahualochti in nochalchiuh te-	De nuevo dijo Mictlanteuctli: "Sea en buena hora. Toca mi caracol y tráele cuatro veces al derredor de mi asiento de piedras

yahualco, auh amomaco yonqui initecciz, niman ye quin notza in Ocuilme qui cocoyonique nima yeicompa callaqui in xicoti in pipiolme nima yequipitza quihualcac in Mictlanteuctli.

(*Leyenda de los soles* fol. 76r)

preciosas." Pero el caracol no tiene agujeros de mano. Llamó a los gusanos, que le hicieron agujeros, e inmediatamente entraron allí las abejas grandes y las montesas, que lo tocaron; y lo oyó Mictlanteuctli.

(trad. Feliciano Velázquez 1945: 120)

El mito narra pues el origen de la vida humana a partir del aliento divino que penetró en la trompeta de caracol, uno de los instrumentos musicales más populares entre los mexicas. Como explica Patrick Johansson (1997: 76-77), con el sonido del caracol se produjo el cambio del "silencio letal" en la "luz sonora", es decir, de la muerte, asociada con la tranquilidad, oscuridad y silencio, en la vida caracterizada por su movimiento, luminosidad y ruido[40]. Para apoyar esta idea el autor señala al vínculo entre la palabra *ilhuia,* "decir" e *ilhuitl,* "día, luz" e indica el carácter luminoso-celestial de los insectos que agujeraron el caracol y lo hicieron sonar. En este sonido primordial Johansson ve el fenómeno de materializar de manera vocal el alma del difunto, que después, en la realidad histórica, se celebraba con los cantos:

> ... el canto que supuestamente evoca al difunto, hace mucho más que evocarlo, "produce" o "reproduce" de manera vocal su alma mediante su canto (*icuic*). Este postulado todavía hipotético daría al canto un alcance ontológico ya que lo que encontramos en las fuentes como Nezahualcoyotl icuic, por ejemplo, sería una parte esencial del individuo, quizás aún la materialización músico-dancístico-vocal de su alma. Los antepasados se manifestarían por lo tanto en la voz de los vivos o a través del canto que anima sus recuerdos (Johansson 1997: 83).

La idea presentada por Johansson, corresponde entonces hasta cierto punto con la propuesta de Bierhorst (1985a: 16-34), quien en muchos de los cantos recogidos en los *Cantares mexicanos* ve una herramienta para "hacer bajar" a la tierra a los espíritus de los guerreros muertos, quienes de ordinario permanecían en la casa del Sol. La idea de llamar a algunos de los *cuicatl* de los antiguos nahuas los "cantos de los espíritus", propuesta por el investigador norteamericano y fuertemente criticada por León-Portilla (1987), fue de algún modo sugerida ya por Garibay en su comentario al canto sobre las aves sagradas. Como explica el investigador mexicano, éstas vuelven de Tamoan-

[40] Una idea parecida se encuentra en el libro sagrado de los quiches, *Popol Vuh*. De acuerdo con esta fuente, al principio el mundo estuvo vacío, oscuro y silencioso. Sólo con la creación de los primeros seres vivos, animales, y después, el hombre, el universo se llenó de voces y ruidos diferentes (*Popol Vuh* 2007: 89-104). Esta observación se la agradezco a Katarzyna Mikulska.

chan y de la casa del Sol para unirse con los vivos mediante cantos entonados por ellos (*CM* fols. 17v-18r, en: Garibay 1965: L XXIV). Bierhorst extendió la idea señalada por Garibay sobre otros cantos sugiriendo, además, que los espíritus de los guerreros fallecidos se denominaban metafóricamente no sólo como aves, sino también como flores y cantos, *in xóchitl in cuicatl.* Por consiguiente, aunque es cierto que el tratamiento homogéneo que el investigador en cuestión da a un conjunto de cantos tan diversos como los de la colección de *Cantares mexicanos* es erróneo, su propuesta de tratar algunos de ellos como el medio mágico-religioso para evocar y hacer comunicación con los espíritus de los guerreros muertos nos parece muy interesante y bastante viable. En lo que toca al contexto colonial de la enunciación de estos cantos y su papel socio-político dentro del supuesto movimiento de la revitalización nativa sugeridos por Bierhorst (1985a: 60-69), no nos sentimos lo suficiente expertos para opinar sobre ello.

Lo que podemos decir, sin embargo, es que la sugerencia del investigador norteamericano concuerda también con el otro mito sobre el origen de la música. La narración en cuestión, fue registrada en dos versiones ligeramente diferentes: en la *Histoyre du Mexique* (2005: 111-112) y en la obra de Gerónimo de Mendieta (1999 II, cap. 3). De acuerdo con estas relaciones, Tezcatlipoca envió al viento, Yohualli Ehecatl, a la Casa del Sol, donde vivían los músicos y donde se tocaban varios instrumentos, para que trajera la música a la tierra. Con la ayuda de tres seres marinos, la tortuga (*Acatapachtli*), la sirena (*Acihuatl*) y la ballena (*Atlicipactli*) que con sus cuerpos formaron un puente, Ehecatl llegó a la morada del Sol:

> Al cual viendo venir el sol, dijo a sus músicos: "He aquí al miserable. Nadie le responda, pues el que le respondiere, irá con él". Estos dichos músicos estaban vestidos de cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y verde. A donde habiendo llegado el dios del aire, los llamó cantando, al cual respondió en seguida uno de ellos y se fue con él y llevó la música, que es la que ellos usan ahora en sus danzas en honor de los dioses... (*Histoyre du Mexique* 2005: 111-112).[41]

En su análisis de este mito López Austin (2011: 21, 42) subraya que la aparición de la música en el mundo humano, fue causada por la conjunción de

[41] La versión de Mendieta es muy parecida: "Dicen que el devoto de Tezcatlipuca (que era el ídolo principal de México), perseverando en esta su devocion, llegó á la costa de la mar, donde le apareció en tres maneras ó figuras, y le llamó y dijo: «Ven fulano, pues, eres tan mi amigo, quiero que vayas á la casa del sol y traigas de allá cantores y instrumentos para que me hagas fiesta, y para esto llamarás á la ballena, y á la sirena, y á la tortuga, que se hagan puente, por donde pases.» Pues hecha la dicha puente, y dándole un cantar que fuese diciendo, entendiéndole el sol, avisó á su gente y criados que no le respondiesen al canto, porque á los que le respondiesen los habia de llevar consigo. Y así aconteció que algunos de ellos, pareciéndoles mellífluó el canto, le respondieron, a los cuales trajo con el atabal que llaman *vevetl* y con el *tepunaztli*; y de aquí dicen que comenzaron á hacer fiestas y bailes á sus dioses" (Mendieta 1999 II, cap. 3).

fuerzas divinas de naturalezas opuestas: el Viento, dios nocturno y terrestre entró en contacto con los músicos del Sol, que personificaban lo caluroso, diurno y celestial. Por este motivo, además de la creación de la música, argumenta el autor, en el momento del contacto tuvo lugar la transgresión del orden primordial que inició el flujo de tiempo en el mundo. La Casa del Sol como lugar de música y alegría aparece también en los textos de los cantares:

Zan quitoa in yeccan ilhuicatl itic *in nemoa in pacoa on ihcac on huehuetl,* *mani a in cuicatl in ca zan nellohua Aye* *ye zan ye tochoquiz, in zan ye totlaocol* *in nemian ichan in ma yuh quimat* *anmoyol antepilhuan Ohuaya Ohuaya*	Dicen que dentro del cielo hay dicha, se vive y hay alegría: allí está en pie el atabal, es persistente el canto, y con él se disipa nuestro llanto y tristeza, su casa es lugar de vida... ¡eso saben vuestros corazones, oh príncipes!
(*CM* fol. 23v)	(trad. Garibay 1965: 41)

Resumiendo, en ambos mitos la música resulta ser imprescindible para que el mundo pueda funcionar de modo adecuado. Gracias al sonido del caracol fueron creados los hombres cuyo destino era rendirles culto a los dioses y alimentarlos con sus cuerpos y sangre. Del mismo modo, el fin de conseguir la música del Sol era proporcionar el medio con el que se pudiera hacer honra a los dioses. Como observan acerca de estas narraciones varios investigadores (Olivier 2008: 214-219, Bierhorst 1985a: 21), la música tiene en ellas un valor dinámico, ya que no sólo permite a los hombres alabar a sus dioses, sino que éstos tienen que responder al sonido que los invoca, estableciendo relaciones recíprocas con los humanos.

Los instrumentos

La importancia de música se reflejaba también en la riqueza de los objetos que la producían y en el trato que éstos recibían de los hombres. Como ya se ha mencionado antes, los instrumentos eran considerados objetos provenientes de los dioses y contenedores de las fuerzas divinas. Como observa Adje Both (2008: 37), algunos de ellos, como las trompetas de caracol, "... eran a tal grado importantes en la cosmogonía prehispánica, que se hicieron altares para colocar las representaciones de ellos". Sus sonidos muchas veces imitaban las voces de la naturaleza, – como por ejemplo el ruido producido por viento, agua, aves o semillas – aplicándose en ceremonias de magia simpática, pero también extendiendo su significado simbólico a los fenómenos no relacionados directamente con el origen del sonido imitado (Both 2006: 322). Los instrumentos acompañaban casi todos los

acontecimientos religiosos, políticos o sociales. Con ellos se adoraba a los dioses, se daba la bienvenida a los visitantes, se honraba a los guerreros victoriosos, se iniciaba la batalla y se practicaba muchas otras actividades de importancia política, social y religiosa.

Si seguimos las categorías europeas, los antiguos nahuas de la época precortesiana usaban los instrumentos de viento y de percusión; no conocían los instrumentos de cuerda. Los dos grupos podrían ser identificados por la palabra que se usaba para designar el modo de tocarlos. Los primeros se soplaban, *tlapitza,* los segundos se golpeaban, *tzotzona.* Luis Antonio Gómez (2008: 38-46), por su parte, propone otra división destacando tres grupos básicos: los idiófonos, los membranófonos y los aerófonos.

a) Los idiófonos

El grupo más numeroso eran al parecer los idiófonos, es decir los instrumentos que producen el sonido básicamente por la vibración de su propio cuerpo. Uno de los idiófonos que con bastante frecuencia aparece en las descripciones de las fiestas es el palo de sonajas llamado *chicahuaztli*. Como explica Gómez (2008: 39) el *chicahuaztli* era considerado una insignia de Xipe Totec (Fig. 7), el dios de la fecundidad de la tierra. Sin embargo, el palo de sonajas aparecía también como atributo de otros dioses, por ejemplo, los de maíz, viento y lluvia.

Fig. 7 Xipe Totec con un *chicahuaztli*. *Códice Borgia* f. 25

Era un instrumento muy usado en las celebraciones rituales. En la descripción de la fiesta de *tlacaxipehualiztli* registrada por Sahagún (*CF* II: 46) leemos que los que presentaban a sus cautivos al sacrificio iban agitando su palo de sonajas y golpeando con él la tierra. Si en realidad el *chicahuaztli* representaba el rayo solar que fecundaba la tierra, como lo sugiere Gómez (2008: 39), éste sería tal vez el significado de esta acción. En las siguientes etapas de la fiesta, el *chicahuaztli* servía de arma a los *xipeme* quienes los usaban en el combate ritual (*CF* II: 50). Finalmente, el joven que andaba vestido con los adornos de Xipe Totec usaba el palo de sonajas junto con la rodela para perseguir a la gente (*CF* II: 59).

Un tipo especial de *chicahuaztli* era el *ayauhchicahuaztli*, es decir "las sonajas de niebla". Sahagún (1988: 125) lo describe como "... una tabla tan larga como dos brazas, tan ancha como un palmo o poco más. Iban dentro desta tabla unas sonajas, y el que la llevaba iba sonando con ellas". En la veintena de *etzalqualiztli* el *ayauhchicahuaztli* era llevado por el sacerdote principal, llamado *tlenamac*, "el sacerdote de fuego", quien guíaba las siguientes etapas de la celebración (Fig. 8). Por ser una insignia del sumo sacerdote era también llamado *ayauhcuahuitl* o *nahualcuahuitl,* que quiere decir "árbol de la niebla"[42] o "palo de hechicero" respectivamente. El sacerdote manejaba ritualmente el instrumento: *concacalatza, conujujxoa, coniyiaoa* ("lo hacía sonar, lo sacudía, lo levantaba en dedicación [a dios]"; trad. K.Sz.; *CF* II: 87), procurando mágicamente la lluvia (Gómez 2008: 39, Both 2006: 322).

Fig. 8 El sumo sacerdote mexica con un *ayahuchicahuaztli, Primeros Memoriales,* f. 250r

[42] Es la traducción exacta de la palabra. No obstante, *ayauhcuahuitl* era también un tipo de árbol que Molina identifica como "pino aluar" (Molina 1992 2: 3r). La descripción de este árbol la podemos encontrar, por ejemplo, en *CF* XI: 107.

Si bien los dos instrumentos mencionados desempeñaban un papel importante sobre todo en las fiestas de las veintenas, el siguiente de los idiófonos que presentamos, el *teponaztli,* era al parecer de uso general, independientemente de la ocasión. Era un tambor hecho de tronco de madera ahuecado que se tocaba con dos baquetas llamadas *olmaitl*, es decir, "manos de hule" (Fig. 9a).

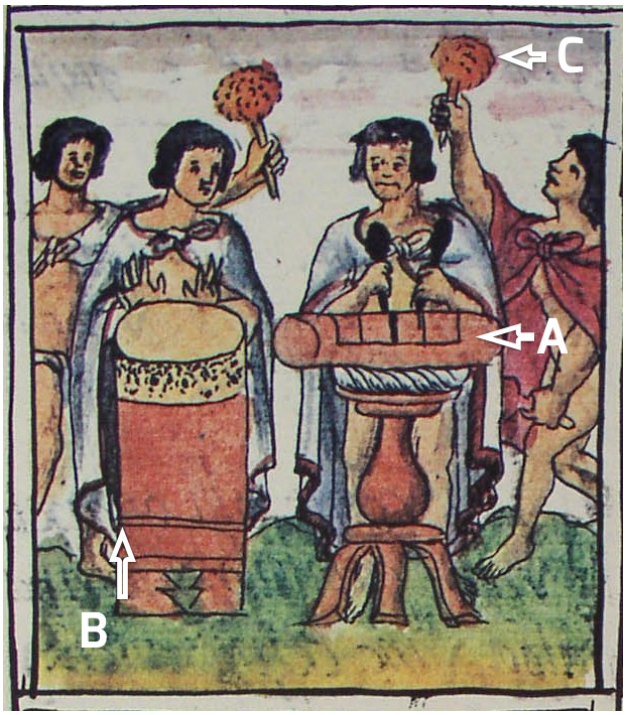

Fig. 9 Los músicos nahuas tocando instrumentos:
a) *teponaztli,*

b) *huehuetl,*

c) *ayacachtli*

CF IV

La palabra *teponaztli* es traducida por Dibble y Anderson (*CF* II-88 y *passim*) y Bierhorst (1985b: 313) como "two-toned drum" ("el tambor de dos tonos"), indicando de este modo la complejidad del sonido producido por este instrumento. Gómez (2008: 39) apoya esta idea explicando que la elaboración de los ejemplares que hoy en día se encuentran en el Museo Nacional de Antropología "... evidencia conocimientos musicales que rebasan un nivel primario, ya que las dos lengüetas (...) producen sonidos afinados con intervalos musicales de segunda mayor, tercera mayor o menor, cuarta o quinta". El *teponaztli* era tocado en las fiestas rituales en los templos, en las reuniones del palacio y en los *cuicacalli.* En el manuscrito de *Cantares mexicanos* encontramos un tipo de canto al parecer destinado precisamente a ser enunciado al son del *teponaztli*, pues lleva el nombre de *teponazcuicatl* (*CM* 26v, 31r; *CF* IV: 26). Como sugieren los investigadores, los cantos acompañados por el tambor eran probablemente creaciones semi-recitadas (Bierhorst 1985a: 43-45), que podían constituir el origen de poemas dramáticos (Garibay 1971: 84). Esta idea concuerda, de hecho, con las observaciones acerca de la naturaleza de la creación oral que se han hecho en el capítulo pasado. Como se ha visto, el ritmo era una de las ayudas principales para los artistas orales, cuya tarea constituía

principalmente en organizar las fórmulas, construídas sobre una medida métrica dada, en composiciones innovadoras, o en reconstruír de memoria cantares ya conocidos. El ritmo monótono del tambor podía facilitar a los artistas entrar en un tipo de trance en el cual representaban sus obras por más largas que fuesen. La diferenciación del tono que sugieren los investigadores podía abrir el camino a la división de papeles entre actores distintos sugerida por Garibay (1971: 84), pero también tal vez pudiese aplicarse para distinguir entre varios tipos de narración presentados por un solo artista.

Otro instrumento muy popular tanto en las fiestas de las veintenas como en los cantos enunciados en otros contextos eran los *ayacachtli:* sonajas, generalmente producidas de frutos de guaje o de barro, que contenían un determinado número de cuentas o granos según la sonoridad que se deseaba. En varias ocasiones aparecen como atributo de Huehuecoyotl, uno de los dioses patronos de la música (Fig. 10, Fig. 9c, Fig. 13b).

Fig. 10 Huehuecoyotl, dios de la música, con el *ayacachtli* en la mano. *Códice Borbónico,* f. 4

Cómo indica Gómez (2008: 41), los *ayacachtli* podían acompañar a otros instrumentos, como cascabeles, *coyolli* u *oyohualli*, en las reuniones de la nobleza, o *teponaztli* en los ritos mortuorios. En la fiesta de *tlacaxipehualiztli* se hacía un canto y baile llamado *ayacachpixollo* "la siembra de *ayacachtli*", en el cual bailaban todos[43], tanto los nobles como la gente común, agitando sus sonajas (Sahagún 1997: 57). En este baile, estrechamente vinculado a la fertilidad, de acuerdo con Both (2006: 322), se agitaban los granos situados dentro de los *ayacachtli* para hacerlos germinar. En el lenguaje poético de los manuscritos estudiados, el *ayacachtli* forma parte del difrasismo *in huehuetl in ayacachtli*

[43] Según el *Códice Florentino* en dicho baile participaban sólo los ancianos de Yopico (*CF* II: 57).

(*CM* fols. 15r, 17v, 64r, entre otros), que al parecer constituye la única expresión en la lengua náhuatl para referirse precisamente y únicamente al sonido producido por instrumentos musicales[44]. Finalmente, cabe mencionar que la palabra en cuestión forma también parte del nombre de un pájaro llamado *ayacachtototl*, literalmente "pájaro sonaja", identificado como *Campylorhynchus zonatus* (*CF* XI: 46, nota 2) o sea matraca barrada tropical. El pajarito en cuestión aparece también en los *Cantares mexicanos* (fols. 39v, 64r) y en los *Romances de los señores de la Nueva España* (fol. 23r), donde según Bierhorst (1985a: 263, 462; 1985b: 48) personifica al guerrero muerto evocado en el ritual. La idea del investigador norteamericano parece interesante si recordamos la relación entre el sonido de *ayacachtli* y la fertilidad, que en la ideología nahua estaba vinculada a los pasos constantes entre la vida y la muerte.

Entre los idiófonos más importantes y de significado muy complejo hay que mencionar también los *coyolli* u *oyohualli*, es decir, todo tipo de cascabeles y campanillas. Éstas podían ser producidas de materiales diversos, como por ejemplo, oro, cobre o barro, y tomar formas diferentes, p.ej. armadillo, caracol, tortuga (Gómez 2008: 40, Both 2006: 323). Parece que se les daba una importancia especial a los cascabeles hechos de metales ya que, como sugiere Both (2008: 32), los sonidos metálicos producidos por ellos eran considerados expresión del poder señorial, por lo cual su uso estaba restringido a los personificadores de los dioses y los representantes de la alta nobleza. Esta propuesta encuentra un apoyo en los códices donde, efectivamente, varias divinidades están representadas con los *coyolli* en los tobillos (Fig. 11). Es significativo que, como apunta Both (2006: 323), los cascabeles de oro excavados en el recinto de Templo Mayor se encontraban solamente en las ofrendas dedicadas a Huitzilopochtli y a Coyolxauhqui. Por consiguiente, el autor opina que en la ideología mexica su sonido podía estar relacionado con el sol, la guerra y el sacrificio. Al analizar los *cuicatl* encontramos varios argumentos para apoyar esta sugerencia.

Fig. 11 Huitzilopochtli con los *coyolli* en los tobillos. *Códice Telleriano-Remensis,* f. 5r

[44] Para más información relacionada véase el apartado "La palabra".

Para empezar, en los textos de los cantares aparece un personaje llamado *Oyohualteotl*, literalmente "el dios de los cascabeles" que, según la interpretación de Gómez (2008: 40), era uno de los nombres de Huitzilopochtli, cuyo *ixiptla*[45] también llevaba cascabeles en sus tobillos en la fiesta de *tóxcatl* (*CF* II: 76). La propuesta de Gómez nos parece acertada tomando en cuenta el siguiente fragmento de un canto que hace referencia directa al nacimiento de Huitzilopochtli sobre el escudo:

In cuauhpetlapan, ocelopetlapan
On tlatlauhtilo, Aya
Zan chimaltemo yehuan ipalnemoni
Oyohualtemoc Mexica, Aya

(*CM* fol. 19v)

En la sociedad de Águilas y en la sociedad de Tigres,
es invocado el que nació en su escudo,
el que hace vivir todo,
el que nació con sus cascabeles,
en México

(trad. Garibay 1965: 18)

Puesto que Huitzilopochtli era un dios guerrero por excelencia, no es de extrañar que los *oyohualli*, uno de sus atributos, estuviesen también relacionados con la guerra. En realidad, parece que eran uno de los elementos fijos de la armadura. Como informa uno de los informantes de Sahagún, los Centzon Huitznahua al prepararse para la batalla contra Huitzilipochtli se pusieron, entre otros elementos, los *oyohualli* en los tobillos (*CF* III: 3), lo que después tenía su recreación en la costumbre de los soldados mexicas de llevar los cascabeles en sus tobillos en la lucha. En los cantares el sonido de los *oyohualli* es a menudo la metáfora del campo de batalla, como por ejemplo en el fragmento siguiente:

Oyohualpan tepoloa in mexicatl
in chichimecatl, ayao,
chimal ayahuitl zan hual moteca.
Ayyo.
A oyohual ehuaya cuauhtli ya ocelotl
Tolchimaltica, aya tlachixticac
In quetzalpanitla moyahua, aya,
Ipan mihcali mexicatl. Ayyo.

(*CM* fol. 31r)

Entre cascabeles derrota gente
el mexicano chichimeca:
viene a tenderse niebla de escudos.
Con cascabeles águilas y tigres,
Con sus escudos de juncia están atisbando: ya las banderas de quetzal se esparcen con ellas lucha el mexicano.

(trad. Garibay 1968: 20)

Finalmente, cabe mencionar también a Coyolxauhqui, la hermana mayor de Huitzilopochtli. Su nombre significa tanto como "la que tiene pintura facial de cascabeles". De acuerdo con este atributo, Coyolxauhqui aparece en el mito sobre el nacimiento de Huitzilopochtli como una mujer guerrera, que se enfrenta a su hermano y queda vencida.

[45] *teixiptla*: "imagen de alguno, sustituto o delegado" (Molina 1992 2: 95v).

Ahora bien, en el plano mítico los dioses en cuestión representaban al Sol y a la Luna. Los dos astros eran asociados por los nahuas, según la interpretación de Graulich (2000: 81), a varias oposiciones conceptuales, entre otras, a la de lo real y lo ilusórico. El autor toma como punto de partida el mito sobre la división entre los tlatelolcas y los tenochcas. De acuerdo con este relato, durante su peregrinación los grupos en cuestión encontraron dos bultos que dividieron entre sí: los futuros tlatelolcas optaron por el paquete en el cual estaba una piedra preciosa y los tenochcas, siguiendo el consejo de Huitziton, escogieron el bulto menos atractivo. En éste encontraron dos palos, con los cuales luego sacaron el fuego, que resultó ser una riqueza verdadera (Torquemada 1986, I: 79-80). Por este motivo, argumenta Graulich (2000: 81), en la vida política posterior las dos ciudades, México Tenochtitlan y Tlatelolco eran consideradas representaciones del Sol y de la Luna.

Volviendo al tema de los cascabeles, en el cerro de Coatepec se enfrentaron Huitzilopochtli, el dios de los cascabeles y verdadero guerrero, y Coyolxauhqui, que solamente aspiró a tal dignidad[46] mostrándose como una guerrera con pintura facial de cascabeles. No obstante, ya que sus cascabeles no eran nada más que una aparición ilusórica, que se veía pero que no funcionaba como debería, es decir, no sonaba, tuvo que fracasar en el combate.

Como contraparte femenina de los cascabeles de oro, asociados a lo caluroso, solar y guerrero, podrían mencionarse los *cuechtli*, sonajas de conchas marinas pequeñas, y *tzitzilli*, cascabeles de cobre. Los *cuechtli* aparecen a menudo como adorno de las diosas relacionadas con la tierra, la fertilidad y la noche (Both 2006: 323, Fig. 12a y 12b) donde, según Mikulska (2008: 397), representan la fila de estrellas.

A B

Fig. 12 Las diosas con adornos de los *cuechtli*: a) Ixcuina, b) Itzpapalotl. *Códice Telleriano-Remensis,* a) f. 17v, b) f. 18v

[46] Cecelia Klein (1994: 226) interpreta el enfrentamiento entre Coyolxauhqui y Huitzilopochtli como la usurpación femenina del poder masculino, es decir, un tipo de amenaza al orden social establecido reflejada en el conflicto entre los sexos. Por otro lado, María J. Rodriguez (2000: 42-43) propuso que dicho mito podía representar un proceso histórico de transformación social del matriarcado al patriarcado. La idea fue analizada por Laura Ibarra (1996: 117-121), quien subrayó la falta de evidencias directas que apoyasen la existencia de una transición similar y sugirió que el mito tal vez reflejase la transformación del caos primordial en el orden conocido por la sociedad, es decir la situación en la que el poder lo detentaban los hombres.

Otro idiófono, de cierto modo relacionado con el dominio acuático femenino es el *ayotl.* La palabra en cuestión significa simplemente "tortuga", indicando de este modo el material del que se fabricaba dicho instrumento. Es significativo que la tortuga de cuya concha se hacían los *ayotl* era uno de los seres marinos, que facilitaron al mensajero de Tezcatlipoca el acceso a la Casa del Sol. Ahora bien, en la interpretación de Olivier (2008: 221), los seres acuáticos del mito podían ser en realidad las divinidades femeninas personificadas en la fiesta de *toxcatl* por cuatro mozas con las cuales se casaba el *ixiptla* de Tezcatlipoca. Según este autor, el nombre de la diosa Acapachtli (*Histoyre du Mechique* 2005: 111) podía ser una transcripción errónea por Acapechtli, y ésta, una de las acepciones de la divinidad mexica Ayopechtli, "cama de tortuga" (Olivier 2008: 221). Ayopechtli aparece en los himnos sacros recogidos por Sahagún como la que preside los nacimientos (Sahagún 1997: 142-143) y que, según Olivier (2008: 222) puede asociarse con Citlalinicue, diosa del cielo nocturno, "Vía Láctea", una de las divinidades creadoras. Esta idea concuerda con la propuesta de Gómez (2008: 40), de acuerdo con la cual el *ayotl* era un instrumento vinculado a la tierra, fertilidad y reproducción. Tal vez fuese significativo también que uno de los contextos en que se menciona su uso es precisamente la fiesta de *toxcatl*, en la cual, junto con el *huehuetl* y los *ayacachtli*, acompañaba la danza llamada "el saltar de *toxcatl*", *tóxcachocholoa* (*CF* II: 75).

Both (2006: 323) menciona al *ayotl* como uno de los instrumentos tocados en los contextos funerarios, en lo cuales se lo tocaba con golpes del cuerno de venado, como lo demuestran varias representaciones gráficas (Fig. 13a). De acuerdo con este estudioso, el sonido profundo de estos golpes, así como los materiales usados en la producción del instrumento, – provenientes de los restos de animales muertos – podían evocar el paisaje del inframundo. La interpretación de Both concuerda muy bien con la ideología nahua, en la cual la vida y la muerte estaban estrechamente vinculadas entre sí. Además, cabe mencionar que en la división del cosmos propuesta por López Austin (1996: 59) la muerte y el inframundo, así como lo acuático y lo nocturno quedan asociados precisamente con lo femenino.

Fig. 13 Un músico tocando un *ayotl* (a) y un *ayacachtli* (b).
Códice Magliabechiano, f. 72r

Otro instrumento que también se fabricaba de los restos animales, o en varias ocasiones también humanos, era el *omichicahuaztli* (McVicker 2005: 1-2). Era un hueso de hombre o venado, con estrías paralelas que producían sonido al rasparlas con concha o hueso. Como informa Durán (1967, II: 154), el *omichicahuaztli* solía usarse en los ritos mortuorios de la nobleza, cuando se enunciaban cantos tristes. No obstante, igual que en el caso del *ayotl*, también aquí hay que recordar la idea muy común en Mesoamérica que consideraba los huesos como el grano necesario para el renacimiento de la nueva vida (Furst 1978: 318 en: McVicker 2005; Johansson 1997: 75-76, Dehouve 2008 y muchos más). El uso de este instrumento en las exequias sería entonces tal vez una alusión al ciclo en el cual la vida y la muerte se mezclan a cada paso.

b) Los membranófonos

Los membranófonos son, en breve, los instrumentos que producen sonidos mediante la frotación o percusión de una membrana. Entre los antiguos nahuas su representante más importante era un tambor de forma tubular cilíndrica con un hueco en el fondo y piel extendida en la parte de arriba, llamado *huehuetl.* Era un instrumento de percusión que se tocaba de pie con las manos, así como lo muestran las figuras 14a y 9b.

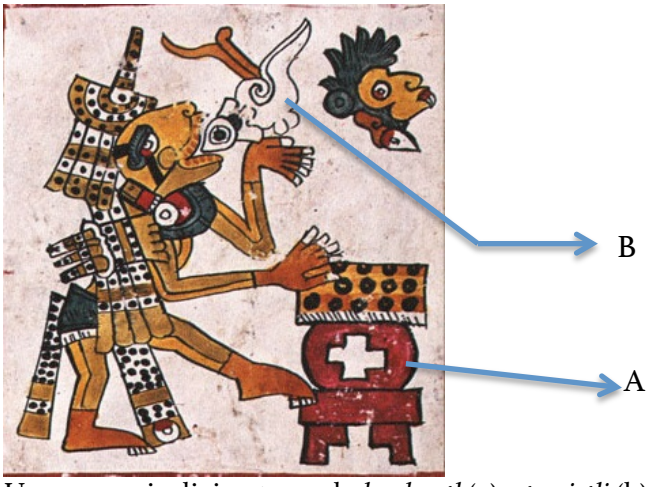

Fig. 14 Un personaje divino tocando *huehuetl* (a) y *tecciztli* (b).
Códice Borgia, f. 24

Su sonido rítmico acompañaba casi todos los eventos políticos, sociales y religiosos como la fundación de ciudades, las operaciones militares, los ritos mortuorios y muchos otros. Según Both (2006: 323), el *huehuetl* se asociaba principalmente con el fuego, el sol y el poder real, lo que se puede ver, por ejemplo en los motivos decorativos del famoso *huehuetl* de Malinalco (Fig. 15). Alrededor del signo del sol presente, *Nahui Ollin*, bailan los ocelotes y águilas, símbolos de las dos órdenes guerreras mexicas. De

sus garras y bocas salen glifos que pueden interpretarse como *atl-tlachinolli*, o *teuatl-tlachinolli*, "agua divina (sangre)-fuego" y son, probablemente, bien el llamado a la guerra, bien una canción y danza guerrera (Aguilar-Moreno, s.f.).

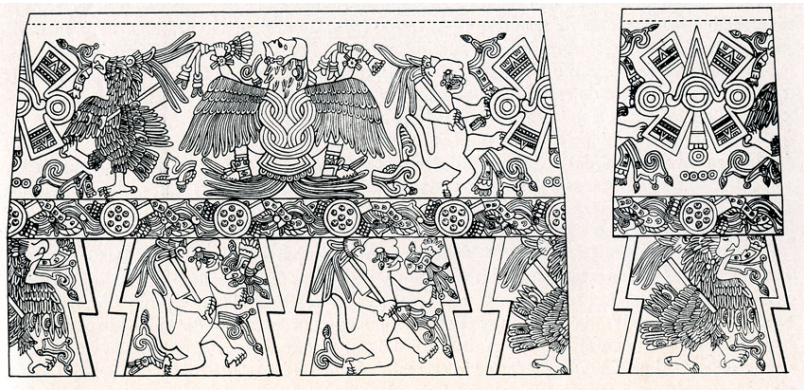

Fig. 15 Ornamentación del *huehuetl* de Malinalco
(http://www.mexicolore.co.uk)

Como era de esperar, el *huehuetl* es también uno de los instrumentos más presentes en los textos de los cantares de temática guerrera. La palabra en cuestión puede aparecer en forma simple, pero con más frecuencia forma nombres compuestos con sustantivos que se refieren a su preciosidad, como por ejemplo: *xochihuehuetl* (*CM* fols. 2r, 2v, 16r, 46r, 62v), *chalchiuhuehuetl* (*CM* fol. 2v), *teocuitlahuehuetl* (*CM* fols. 33v, 54v). Al parecer era, al lado del *teponaztli,* uno de los instrumentos principales usados en el *cuicacalli,* pues uno de los nombres dados a este sitio era *huehuetitlan,* "el lugar junto a los tambores". Bierhorst (1985b: 132) apunta, además, que en ciertos textos es posible notar la personificación del *huehuetl.* El autor ve en eso el uso metafórico de este instrumento para designar al espíritu de un guerrero muerto a quien se estaba invocando en un canto dado. Esta idea concuerda de cierto modo con la opinión de Both (2006: 324) quien subraya que, según se supone, los tambores representaban para los antiguos nahuas unos recipientes en los cuales las respectivas deidades residían durante el ritual, mientras que el músico actuaba como un mediador entre el mundo humano y el del más allá.

c) Los aerófonos

Los aerófonos son los instrumentos que producen sonido al ser soplados. En el pensamiento mesoamericano se relacionan con el viento, concebido por los indígenas como una fuerza poderosa, divina y venerada. Como sugiere Both (2011: 2-3), los aerófonos podían ser considerados un gran logro cultural, tecnológico y conceptual ya que capturaban el viento y, por consiguiente, eran capaces de controlar sus fuerzas sagradas. Entre los aerófonos usados por los antiguos nahuas Both (2011: 2-3) enumera: conchas,

flautas, trompetas, así como varios "cazadores de viento". Estos últimos, a diferencia de los demás instrumentos, eran al parecer tocados por el viento mismo sin interferencia humana alguna. Como ejemplos de este tipo de "cazadores" el autor menciona las vasijas silbadoras. Eran instrumentos que producían el sonido gracias a la cooperación del aire y el agua situada dentro, por lo cual vinculaban conceptualmente las dos esferas de la fertilidad, a saber, el mundo del viento y el del agua: "Es posible que las vasijas silbadoras se colgaran en el exterior para recolectar las aguas de lluvia y para sonar con el movimiento del viento, señalando la llegada de la época verde" (Both 2011: 3).

Entre los instrumentos manejados por el hombre dos merecen una atención especial: el *tlapitzalli* y el *tecciztli. Tlapitzalli,* derivado del verbo *tlapitza*, "soplar", era en realidad un nombre genérico para designar varios tipos de flautas. Según Gómez (2008: 45-46), igual que el *omichicahuaztli*, el *tlapitzalli* tenía conotaciones fálicas, por lo cual constituía una parte muy importante de varios rituales. Olivier (2008: 216-217) llama, por su lado, la atención sobre otra propiedad mágico-ritual de este instrumento. Como ya se ha mencionado, la música tenía el poder de atraer la atención de los dioses. Al parecer, el sonido producido por los *tlapitzalli* era particularmente efectivo, pues según reportan varios cronistas, las flautas se tocaban antes de los autosacrificios, al iniciar la caza ritual del mes *quecholli*[47] o como anunciación de los sacrificios humanos. Para dar unos ejemplos concretos podemos recordar el mes de *atlacualo* (*CF* II: 44), cuando la procesión con los niños-víctimas iba acompañada de la música de los *tlapitzalli*. En la veintena de *tlacaxipehualiztli* las flautas anunciaban el inicio del sacrificio gladiatorio (*CF* II: 52); en la de *etzalcualiztli*, su sonido era la señal para empezar los autosacrificios y en la de *tecuilhuitontli* antecedía el sacrificio de la *ixiptla* de Huixtocihuatl (Sahagún 1988: 133).

Finalmente, no se puede omitir el papel crucial de las flautas en la veintena de *toxcatl.* Como bien se sabe, el *tlapitzalli* era uno de los atributos principales de un joven personificador de Tezcatlipoca. Como ya se ha mencionado, durante un año, el joven en cuestión era educado en el modo de vida de la nobleza. Aparte de los *coyolli,* que constituían una parte fija de su indumentaria, andaba equipado también con un *tlapitzalli* y solía caminar por las calles tocándolo. De acuerdo con la información proporcionada por Durán (1967 I: 39), el sonido de su flauta despertaba emociones enormes en los que lo oían: los delincuentes le rogaban a Tezcatlipoca que no les descubriese sus delitos y los guerreros le pedían el éxito en el campo de batalla. Estas reacciones ante el sonido del *tlapitzalli* de Tezcatlipoca demuestran, según Both (2002: 281), que esta música podía ser considerada una voz de la divinidad misma que se expresaba mediante el personaje de su *ixiptla.* Finalmente, el día de su muerte el joven llegaba al lugar llamado *Tlapitzahua-*

[47] Como explica Olivier (2008: 216) la caza ritual era un ensayo antes de la caza verdadera, la de los seres humanos en el campo de la batalla.

yan, "Donde se tañen las flautas", y allí rompía sus *tlapitzalli* al ascender las gradas del templo (*CF* II: 68-71, Fig. 16). Olivier (2008: 219-220), en su análisis de los ritos de la veintena de *toxcatl,* destaca varias concordancias entre este camino del sacrificado a la cumbre del templo y el viaje del mensajero de Tezcatlipoca a la Casa del Sol en el mito sobre el origen de la música.

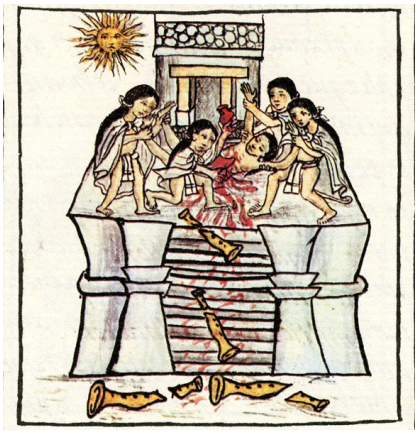

Fig. 16 El sacrificio de la fiesta de *toxcatl, CF* II

Olivier (2008: 216) menciona también otros contextos del uso de los instrumentos de viento, como las exequias de los nobles, el inicio de la batalla o la bienvenida a los guerreros victoriosos. Aunque en los textos de los cantares, el *tlapitzalli* aparece con menor frecuencia que los dos tambores presentados, se ve claramente la gran estima que tenían a este instrumento los antiguos nahuas:

Maquiztli tlamatelloli Aya	Ajorca de oro, puñado de piedras finas,
zan quetzal chalchihuitl zanca teocuitlatl	Esmeraldas relucientes y oro,
in huel in tlapitzalli zan ca yehua ipan	O hermosa flauta... ¡tal estimo yo tu canto
nicmatia in mocuitl yectli ye moxochiuh	Y qué bellas son tus flores!
Chalchiuhtlololihuico in quetzalin patlahuac	Gargantilla de esmeraldas, redondas y relucientes,
ihuitolihuic zan ca teocuitlatl,	Plumaje de anchas plumas de quetzal,
in huel tlapitzalli zan ca yehua ipan	Rollo de preciosas plumas... ¡tal estimo yo tu canto
nicmati in mocuitl yectli ye moxochiuh	Y qué bellas son tus flores!
(*CM* fol. 21r)	(trad. Garibay 1965: 30)

El *tecciztli*, llamado también *atecocoli* o *quiquiztli,* era una trompeta hecha de la concha de caracol marino (Fig. 14b). Al parecer, estaba presente en gran parte de Mesoamérica y aunque su aspecto, contexto de uso o atributos específicos podían variar de una cultura a otra, sus asociaciones

principales eran siempre la fertilidad y la vida surgiente de la muerte en el inframundo. Para empezar, en Teotihuacan las representaciones de estas conchas, muchas veces decoradas con plumas de *quetzalli* o con flores de cuatro pétalos, aparecen asociadas a la diosa madre del palacio de Tepantitla y a Tlaloc, remitiendo a los dominios de la tierra y del agua (Both 2004: 262). Entre los antiguos mayas las trompetas de caracol eran usadas en los ritos de autosacrificio practicados por los gobernantes. Al sangrar sus miembros con el acompañamiento de la trompeta de caracol, los gobernantes mayas podían tener visiones en las cuales se ponían en contacto con el más allá y hacían volver a la tierra a los espíritus de los ancestros muertos (Schele y Miller 1975: 84, 301-305; Both 2004: 263). Estos datos, por su lado, traen a la memoria el mencionado mito mexica en el cual la creación del hombre a partir de los huesos humanos de las épocas pasadas fue posible sólo gracias al sonido del *tecciztli* y el autosacrificio de Quetzalcoatl, quien mezcló el polvo de los huesos con la sangre de su miembro viril (*Leyenda de los soles* fol. 76). Apoyan también la conceptualización de los instrumentos como contenedores de la voz divina y de los músicos, como mediadores entre los mundos. De hecho, el mencionado ritual maya en el cual el rey era capaz de atraer con su música a los espíritus de los difuntos, parece concordar también con la propuesta de Bierhorst acerca de los *cuicatl* nahua.

La asociación de las conchas de caracol con la fertilidad y el autosacrificio está muy bien documentada en las fuentes etnohistóricas. Según reporta Sahagún, el *tecciztli* se tocaba en varias fiestas, entre otras en la veintena de *tlacaxipehualiztli* para anunciar el inicio del sacrificio gladiatorio (*CF* II: 52) y en la de *etzalcualiztli* durante el baño ritual de los sacerdotes (*CF* II: 81). Además, como informa Durán (1967 I: 25), el instrumento en cuestión se usaba regularmente en los templos, sobre todo a medianoche para despertar a los penitentes que enseguida iniciaban sus prácticas. Vale la pena recordar también, que los lugares donde más se usaban estos instrumentos eran, aparte del Templo Mayor, los templos de Tlazolteotl (Both 2004: 264), la patrona de relaciones sexuales y partos, y de Tecciztecatl, "el señor de los caracoles", dios que, según el mito, se hizo Luna en Teotihuacan (*CF* VII: 3-9). Así, el *tecciztli* parece ser un instrumento relacionado con los dominios femeninos de noche, tierra, agua, muerte y fertilidad. Tal vez por este motivo en la ideología nahua la concha de caracol fuera también considerada el símbolo del sexo femenino (Gómez 2008: 46).

Resumiendo, en esta presentación breve de los instrumentos musicales más importantes, queda clara la omnipresencia de éstos en la vida de los antiguos nahuas. En muchos casos su valor simbólico los asociaba bien con el dominio masculino, solar y guerrero (*huehuetl, teponaztli, coyolli*), bien con el femenino, terrestre, acuático y nocturno, vinculado a la fertilidad y la vida surgiente de la muerte (*tecciztli, cuechtli*). También en los tex-

tos de los manuscritos estudiados aparecen frecuentes menciones de los instrumentos y los sonidos producidos por ellos. Marie Sautron (2001: 117), en su análisis de los *Cantares mexicanos* llama la atención a la importancia del uso de los instrumentos para evocar el efecto de la sonoridad en los *cuicatl:* "En cuanto al canto náhuatl, se fundamenta en un lenguaje "tamborileado" de percusiones, pequeñas o grandes, en un lenguaje "aflautado" o "trompeteado" de bocinas u otros instrumentos de viento." Además, en la opinión de esta autora, los sonidos producidos por los instrumentos establecen cierta correspondencia entre la música y los campos semánticos de las aves y las armas. Por un lado, explica Sautron (2001: 121-122), los pájaros constituyen una de las metáforas principales en los cantos nahuas, ya que su canto siempre inspiraba a los artistas, que intentaban imitarlo. Por el otro, "... una correspondencia se manifiesta entre armamento e instrumento: mientras que el martilleo de los escudos marca el timbre rítmico y las escansiones del teponaztli, el silbido de los dardos parece repetir el sonido agudo y matizado de la flauta" (Sautron 2001: 125). Estas asociaciones indicadas por Sautron se complementan también con la diferenciación propuesta más arriba que divide los instrumentos en los relacionados con los dominios masculino y femenino. Mientras que el vínculo entre lo masculino de la guerra y los instrumentos queda bastante claro, el de las voces de las aves como asociadas a lo femenino parece más ambiguo. De acuerdo con la ideología nahua, los guerreros que fallecían en la batalla o en el sacrificio se convertían en pájaros y, al parecer, como tales se evocan en los *cuicatl* de los *Cantares mexicanos.* Sin embargo, como observa Both (2006: 321), según el *Códice Florentino,* los cantos femeninos entonados con el timbre muy alto en algunas ceremonias religiosas, – por ejemplo en honor a Huixtocihuatl y a Toci – solían simular las voces de las aves. Además, el mismo autor señala muy acertadamente, que los colibríes y mariposas, es decir los volátiles principales percibidos como encarnaciones de los guerreros muertos son animales mudos. Por consiguiente, podríamos relacionar, por lo menos hasta cierto punto, las voces de aves con lo femenino.

2. El baile

En las sociedades no letradas los *performances* se caracterizaban en la mayoría de los casos por la combinación de la palabra, la música y la actuación (baile o gestos cargados de simbolismo), y eran modos de conjurar el mundo y transmitir informaciones cruciales entre generaciones. En la comunidad mexica, igual que en otras sociedades orales, la música y el gesto no sólo ayudaban a conservar el ritmo necesario para recordar grandes porciones de información, sino que ellos mismos estaban cargados de significado que completaba el mensaje. Danièle Dehouve (2009a: 19) muy acertadamente indica que el lenguaje ritual de los nahuas se expresaba tanto por medio de la palabra, como en modo no verbal, "... que se puede definir como un tipo de comunicación que consiste en 'mostrar por medio de objetos y gestos'". La danza puede ser defi-

nida precisamente como "el arte de gestos" (Oesterley 2002: 2). En este apartado nos ocupamos de la importancia de este arte y de los objetos con él relacionados, a saber, disfraces, adornos y accesorios de los danzantes, tanto como de su influencia en el mensaje final de los *performances* representados por los nahuas.

Como observa Schechner (2006: 254-255), en las sociedades orales las danzas solían ser de carácter colectivo: eran celebraciones que reforzaban la organización de un grupo dado. Al parecer, muchas veces unían también la diversión y el ritual, balanceando entre los dos. Lo reflejan muy bien las respuestas dadas a Chalmers por los nativos de Nueva Guinea, quienes preguntados sobre los objetivos de emprender el baile dijeron lo que sigue:

> When they dance all the spirits rejoice, as do all the people. When dancing all food grows well; but when not dancing food grows badly. No drums are beaten uselessly (...). Drum-beating and dancing are a sign of rejoicing and thanksgiving, in order that by so doing there may be a large harvest (Chalmers 1887, en: Oesterley 2002: 1-2).

La acción de bailar sirve entonces principalmente para conseguir la gracia de los espíritus y ésta se manifiesta en la fertilidad agrícola. Al mismo tiempo la danza es diversión para la gente. Como se verá más adelante, a pesar de la distinción en danzas sacras y profanas, ofrecida por las fuentes etnohistóricas del siglo XVI, entre los mexicas el baile en muchos casos funcionaba de manera muy parecida: era un modo de honrar a los dioses por un lado, y una diversión para los humanos por el otro.

Los tipos de bailes

Las palabras que en náhuatl sirven para designar la danza son, de acuerdo con Molina (1992 1: 18r): *netotoliztli* y *macehualiztli.* Motolinía (1996: 543) explica la diferencia entre los dos términos aclarando que el primero se refería a los bailes y cantos profanos, mientras que las danzas y cantares de "merecimiento", es decir *macehualiztli,* formaban parte del culto a los dioses. De hecho, la palabra *macehualiztli*, derivada de *macehua* se inscribe claramente en la ideología nahua vinculada a las relaciones establecidas entre los hombres y los dioses. La traducción directa de esta palabra que ofrece Molina es *macuehua:* "conseguir, o merecerlo" (Molina 1992 2: 50r). Por consiguiente, *macehualli* puede traducirse también como "merecido" y *macehualiztli,* como "merecimiento". Este significado de la palabra está de acuerdo con los mitos mexicas, según los cuales el sacrificio humano era lo que deseaban los dioses y lo que merecían por la ofrenda que ellos mismos habían hecho de sus cuerpos, sangre y vida al principio de los tiempos. Como subraya Köhler (2001), la obligación moral que tenían los hombres de ofrecer su vida y sangre a los dioses resultaba del intercambio continuo

de dones que se producía constantemente entre ambos. A partir del contexto presentado en este apartado se puede inferir que la música y el baile formaban también un tipo de don ofrecido a los dioses a cambio de su gracia.

El baile sagrado podía tomar formas muy distintas, desde la procesión solemne durante la cual los sacerdotes danzaban delante de las víctimas, como por ejemplo en la fiesta de *atlcahualo* (Sahagún 1997: 56; *CF* II: 1-2), pasando por diferentes ritos como exequias o matrimonio, hasta el baile extático, cuyo ejemplo, en nuestra opinión, podrían ser las danzas ejecutadas por los *teteo imixiptlahuan*[48] en las fiestas de las veintenas. Los informantes de Sahagún reportan, por ejemplo, que en las celebraciones del mes *tecuilhuitontli* la personificadora de Huixtocihuatl bailaba a lo largo de todo el día y toda la noche sin descansar, de modo que tenían que apoyarla las ancianas (Sahagún 1988: 132).

Uno de los bailes sagrados muy característicos del mundo nahua era "el baile de los cautivos", llamado *momalitotia*. Como informa Sahagún (*CF* II: 45-47), los guerreros que habían cautivado a las víctimas destinadas al sacrificio gladiatorio ejecutaban esta danza durante la fiesta de *tlacaxipehualiztli.* Durante este baile los dueños de las futuras víctimas se ponían los mismos adornos que sus cautivos y bailaban agitando sus *chicahuaztli* y golpeando con ellos la tierra (*CF* II: 46). El mismo baile era repetido el día precedente al sacrificio por la tarde y estaba vinculado a la ceremonia de cortarles el cabello de la coronilla a los cautivos (*CF* II: 47). Según otra relación, era un baile ejecutado alrededor del *temalacatl*, una piedra redonda sobre la cual se hacía el sacrificio gladiatorio. En la danza participaban los guerreros y los sacerdotes disfrazados de varias deidades (Tezozómoc 2001: 147-148). Tezozómoc (2001: 143) reporta, además, que los cautivos de guerra, cuando eran llevados a la ciudad victoriosa también cantaban "... cantares tristes, que era gran dolor y lástima de la manera que los traían."

Otro baile ritual muy interesante, practicado hasta hoy en día en muchos lugares de México, es la danza de los voladores. Para Torquemada el significado de este baile estaba relacionado con la cuenta calendárica de los antiguos nahuas:

> Esta invención pienso, que fue inventada del Demonio (...) porque era una recordación de los cincuenta y dos Años, que contaban de su siglo (...) en el cual circulo de Años renovaban con el Fuego nuevo, que sacaban al pacto, y concierto, que tenían hecho, con el Demonio de servirle otros tantos Años (...) Esto se verifica en las trece vueltas, que daban; porque aunque tomadas todas juntas no son más de trece, consideradas en los cuatro cordeles, y sogas, hacian cincuenta y dos.... (Torquemada 1986 2: 306).

[48] Es la forma plural de *teotl ixiptla.*

Bierhorst (1985a: 67-69), por su lado, ve claras alusiones a este ritual en los textos de *Cantares mexicanos* y, por consiguiente, lo interpreta como la bajada de los espíritus al son de la música tocada por uno de los actores sobre el palo.

Finalmente, en varias ceremonias se hacían también los bailes llamados *mococoloa*, la danza culebreante que, de acuerdo con la interpretación de Both (2006: 322), constituía uno de los procedimientos asimilativos de la oralidad nahua. Según este autor, el movimiento culebreante de los danzantes tenía como finalidad asemejarlos a una serpiente enorme. De este modo, los participantes del ritual se asimilaban con la naturaleza evocada aquí bajo el concepto de la culebra. Sahagún describe la danza en cuestión del modo siguiente:

Auh ynjc mjhtotia mococoloa, iehica aujc viujh, ixtlapal viuj, mjxnanamiquj, in matitech maantiujh ynjc mjtotia. (*CF* II: 75)	And hence it went being called the serpent dance. It was because they went back and forth, they went from side to side, they met one another face to face, they went holding one another's hands as they danced. (trad. Anderson y Dibble)

Entre las danzas practicadas con fines lúdicos, Durán (1967 1:193) menciona el *cuecuechcuicatl*, que era, como escribe, el baile "... agudillo y deshonesto (...) con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres livianos." Había además, de acuerdo con este cronista, un baile satírico " ... que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa, a su modo" (Durán 1967 1:193-194). Como explica, las danzas lúdicas eran inventadas y practicadas sobre todo por los jóvenes, que disfrutaban de este tipo de diversión.

Como ya se ha señalado al principio de este apartado, a pesar de las divisiones hechas por los cronistas citados, hay que recordar que en el mundo nahua lo sacro y lo profano convivían en todas las esferas de la vida. Por este motivo, creemos que los bailes denominados por los frailes como "profanos" también contenían ciertos elementos rituales o, por los menos, correspondían con una visión determinada del universo. Por ejemplo, como bien observa Patrick Johansson (2006: 69), "las deshonestas monerías", relatadas por los frailes, cumplían con mucha probabilidad un papel doble: permitían a los participantes liberar sus emociones eróticas y tanáticas y, al mismo tiempo, gracias a su arraigo en la atemporalidad del mito, tenían como fin propiciar la fertilidad de la tierra y crear condiciones favorables para el crecimiento de los cultivos.

Por otro lado, los bailes celebrados en las fiestas religiosas podían servir también como fuente de diversión para los participantes. Este era, al parecer, el caso de la danza llamada por los informantes de Sahagún *et-*

zalmacehua, "el baile de *etzalli*" (*CF* II: 84). Era la danza celebrada por los guerreros destacados y las *ahuianime* durante la fiesta de *etzalcualiztli.* El texto del *Códice Florentino* dice que los danzantes se divertían bailando:

Auh in cequjntin papaqujnj, yn ahaujeni: yoan in cequjnitin tiacaoan, mamaceoa çan ic mellequjxtia (*CF* II: 84)	Y algunas de las alegres, de las alegradoras, y algunos guerreros destacados, bailaban, solamente se divertían (trad. K. Sz.)

La explicación que hace Sahagún en su *Historia...* es aún más explícita:

> Después de comido, los que querían bailaban y regocijábanse. Muchos se hacían zaharrones, disfrazados de diversas maneras, y traían en las manos unas ollas de asa, que se llamaban *xocuicolli.* Andaban de casa en casa, demandando etzal o arruz. Cantaban y bailaban a las puertas. Decían sus cantarejos, y a la postre decían: "Si no me das el arruz, agujerarte he la casa" (Sahagún 1988: 127).

A pesar de todo, parece que era una danza ritual: se celebraba durante una de las fiestas de las veintenas y los informantes indígenas la denominaron con la palabra *macehualiztli,* "baile de merecimiento" vinculado al culto divino.

Otro ejemplo podría ser el *nenahuayzcuicatl* representado durante una de las fiestas de las veintenas, descrito por Hernández del modo siguiente:

> Nenahuayzcuicatl, o sea canto de los abrazos; se llamaba así el baile que solía hacerse en la tarde que precedía a la fiesta de alguno de aquellos que aquella gente perdida adoraba y veneraba como dioses; la danza empezada al principio de la noche duraba hasta la mañana, al esplendor y luz de las teas y de las flamas de carbones ardientes y de leños encendidos. Tenía lugar al derredor de la plaza del templo mayor y cada varón abrazaba a una mujer poniéndole el brazo derecho al derredor del cuello (Hernández *Antigüedades...* Libro II, Cap. 6, s.f.).

Los bailes en círculo eran ejecutados durante varias fiestas principales y, de acuerdo con Patrick Johansson (2006: 68), estaban ideológicamente vinculados al mito de origen de la vida en Mictlan, en el que uno de los deberes de Quetzalcoatl, dios solar-masculino, fue dar cuatro vueltas a un círculo de jade, el símbolo femenino. Sólo como resultado de ésta y otras acciones pudo surgir la vida en el mundo. La interacción directa que en los bailes se producía entre los guerreros y las *ahuianime*, propiciaba entonces la fertilidad agrícola y humana pero, al mismo tiempo, seguramente servía también para relajarse y satisfacer las pulsiones eróticas de la comunidad cuyo erotismo estaba bastante limitado en la vida cotidiana. Las costumbres

festivas de los antiguos nahuas correspondían pues a la idea de Victor Turner (2010) quien sugiere que todos los *performances* están, en realidad, situados en el espacio comprendido entre el puro ritual y la pura diversión, siendo los dos al mismo tiempo[49].

Los atavíos y disfraces de los danzantes

Entre los adornos principales de los danzantes se encontraban flores y plumas. Eran las ornamentaciones características del dios de los bailes, Xochipilli (Durán 1967 1:189), conocido también como Macuilxochitl, y del dios de la música, Huehuecoyotl (Fig. 10).

No obstante, la variedad de decoraciones posibles era en realidad enorme, siempre dependiendo del tema tratado y de la ocasión:

> ... y así, con los cantos nuevos, sacaban diferentes trajes y atavíos de mantas y plumas y cabelleras y máscaras, rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban, conformándolos con la solemnidad y fiesta, vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres, y leones, otras como soldados, otras como guastecos, otras como cazadores, otras veces como salvajes y como monos y perros y otros mil disfraces (Durán 1967 1: 193).

En las celebraciones del calendario de las veintenas los trajes solían evocar a las deidades festejadas o los fenómenos naturales relacionados con ellas. Este procedimiento, como mantiene Oesterley (2002: 26-27), tenía como objetivo honrar a las fuerzas divinas por un lado y, por el otro, llegar a compartir su naturaleza por medio de la imitación. De este modo, sostiene el autor, se creía lograr mayor influencia en las decisiones divinas acerca de la realidad circundante y, por ejemplo, propiciar la fertilidad agrícola. Entre los nahuas esta creencia se manifestaba, entre otros, en el baile solemne que se hacía a finales de la fiesta de *tlacaxipehualiztli*. Los danzantes aparecían entonces adornados con diferentes tipos de comida:

> El día siguiente todos se aparejaban para un muy solemne areito, el cual comenzaba en las casas reales. Aderezábanse con todos los aderezos o divisas o plumajes ricos que había en las casas reales, y llevaban en las manos en lugar de flores todo género de tamales y tortillas. Iban aderezados con maíz tostado, que llaman *mumúchitl*, en lugar de sartales y guirnaldas. Llevaban también bledos colorados hechos de pluma colorada y cañas de maíz con sus mazorcas (Sahagún 1988: 111).

[49] Para otros argumentos acerca de la fusión de elementos lúdicos y rituales en la religión mexica véase también el artículo de Agnieszka Brylak (2011: 121) sobre el *agon* en el ritual de los antiguos nahuas.

Ahora bien, de acuerdo con la teoría del desfase de la veintenas, debido a la falta del año bisiesto que ajustara el calendario mexica al año tropical, el mes de *tlacaxipehualiztli* era originalmente celebrado al principio de la estación seca y de la recolección (Graulich 1990: 405). Con ella, por un lado, se festejaba la salida del sol, y por el otro, se intentaba garantizar la abundancia de la cosecha. En nuestra opinión, los tamales, tortillas y cañas de maíz que llevaban vestidos los danzantes aludían precisamente a este hecho.

Las danzas representadas en las fiestas de las veintenas podían reproducir también los acontecimientos míticos. Como ejemplo podemos mencionar aquí la veintena de *huey tecuilhuitl.* De acuerdo con Graulich (1990: 407), en esta fiesta "... a través de todo tipo de alusiones, se sugería el ambiente de los primeros tiempos, del Tamoanchan". Estas alusiones se ven perfectamente reflejadas en el baile ejecutado en aquella ocasión por los guerreros destacados y las *ahuianime.* Los soldados que participaban en la danza se decoraban con las patas de venado atadas a las piernas con lenguas hechas de piel de venado. Sus trajes evocaban entonces simbólicamente a Tezcatlipoca (Durán 1967 1:38), mientras que sus compañeras, las *ahuianime*, representaban a su patrona divina, Xochiquetzal. La relación de la danza descrita con Tamoanchan parece evidente si recordamos el mito narrado por Muñoz Camargo (2003: 168-169), de acuerdo con el cual, la armonía original establecida en Tamoanchan fue rota por la transgresión sexual cometida por Xochiquetzal y Tezcatlipoca.

La imitación de la deidad honrada tomaba en algunos casos forma extrema de asimilación total: se trata de la práctica de escoger a una persona que personificase a un dios o diosa celebrado y llegase a la unión perfecta con él o ella por medio de la muerte sacrificial. Estos personificadores, llamados en náhuatl *teteo imixiptlahuan,* en la mayoría de los casos estaban obligados a ejecutar un baile ritual antes de la muerte. Era un baile extático durante el cual la futura víctima estaba vestida de los atributos del dios al que personificaba. Como apunta Oesterley (2002: 15-16), las comunidades antiguas creían que en este tipo de bailes, en el estado de semi-consciencia, las fuerzas divinas llegaban a entrar en el hombre y a poseerlo. En consecuencia, podríamos decir que esta danza de los *teteo imixiptlahuan* decorados con los atavíos divinos, era uno de los pasos de la transformación y preparación a la unión final que se iba a realizar en el momento del sacrificio.

A veces, los nombres de bailes y cantos podían originarse en los adornos que llevaban los danzantes, como en el caso de *momochiitotia*, "el baile con las flores de maíz tostado", practicado por las jóvenes del *calmecac* en la fiesta de *toxcatl* (*CF* II: 75). Entre innumerables adornos de los danzantes se encontraban, además, diferentes tipos de ungüento, como miel, hule, chile y diversas pastas producidas de mezclas de plantas, minerales y animales, tanto como los ya mencionados instrumentos, a saber, todo tipo de conchas, sonajas y cascabeles.

3. La palabra

La importancia de la palabra en los cantos nahuas y el vínculo estrecho que la unía a la música se evidencia, entre otros, en el hecho de que, como observa Lockhart (1999: 406) no había en náhuatl un término específico para referirse a la música. De acuerdo con este autor, en la parte español-náhuatl del diccionario de Molina, las palabras castellanas que no tenían sus equivalentes exactos en náhuatl recibían con frecuencia las entradas descriptivas parecidas a las definiciones que se usan en los diccionarios monolingües (Lockhart 1999: 384). Tal fue, al parecer, la suerte de la palabra "música", que los ayudantes nahuas del fraile tradujeron como *cuica tlamatiliztli,* "el arte de cantar" (Molina 1992 I: 88r). Parece pues que en la ideología mexica el sonido producido por los instrumentos se consideraba como estrechamente unido a la palabra que lo acompañaba y los dos, por lo general, estaban vinculados también al baile, ya que como informa Durán (1967 I: 192): "... el baile de éstos no solamente se rige por el son, empero también por los altos y bajos, que el canto hace cantando y bailando juntamente". Es más, Lockhart (1999: 406) sugiere que la palabra *cuicatl*, que principalmente denominaba la acción de cantar, podía igualmente referirse al baile y, en especial, al movimiento de los pies al son de la música. Los tres elementos estudiados se unirían entonces en una sola palabra, *cuicatl*, que en principio "... implica una composición formal en la que se presta considerable atención a las sutilezas de la lengua" (Lockhart 1999: 406).

La temática de los cantos recogidos en los *Cantares mexicanos* y en los *Romances de los Señores de la Nueva España* gira en torno a unas ideas principales, como: la nobleza, la amistad, la guerra, la poesía y la fugacidad de la vida terrestre. Todas estas obras son vestigios de la oralidad náhuatl, pero es prácticamente imposible decir algo más sobre su antigüedad ni sobre otras realizaciones de los mismos temas. Cabe subrayar que en las culturas no letradas la memorización de la expresión artística puede tomar formas diferentes dependiendo de la naturaleza de la información trasmitida (Ong 1992: 94). Los cantos religiosos, considerados como la palabra sagrada, suelen ser enseñados con gran cuidado y precisión, por lo cual su forma, a pesar de ser repetida por las siguientes generaciones, permanece relativamente intacta. Tal fue, al parecer, el caso de los himnos sacros recogidos por Sahagún (*CF* II: 221-245, 1997: 128-152) en los cuales se puede apreciar el náhuatl lleno de arcaísmos y, por consiguiente, muy difícil de comprender (Nicholson, en: Sahagún, 1997: 128). Además, había entre los nahuas sacerdotes que se ocupaban de guardar la transmisión correcta de los cantos divinos, garantizando de este modo la conservación fiel de la tradición antigua. El cargo en cuestión se llamaba *tlapizcatzin* y está descrito de manera siguiente:

Tlapiscatzin

In tlapiscatzin qujmocujtlavjaia in jcujc Diablome in ie muchi teucujcatl injc aiac tlatlacoz, vel qujmocujtlavjaia, injc qujtemachtiaia in teucujcatl, yoan qujtzatziliaia injc monechicozque in cujcanjme anoço tetecutin injc qujmomachtizque in teucujcatl.

(*CF* II: 208)

The Caretaker

The Caretaker took care of the songs of the devils, of indeed all the sacred songs, that none might do ill [with them]. He took great care that they teach the sacred songs, and he issued summons so that the singers or the lords be assembled so that they would be taught the sacred songs.

(trad. Anderson y Dibble 1953-1982)

Otro es el caso de los cantos vinculados temáticamente a la vida humana. Como observa Ong (1992: 94) estos por lo general se repiten con mayor libertad y prácticamente nunca hay dos representaciones iguales: incluso el mismo artista, aunque esté seguro de que repite su obra palabra por palabra, siempre introduce ciertas alteraciones. Una muestra de este procedimiento entre las creaciones nahuas sería el canto de Tlaltecatzin. Dicha composición aparece tanto en la colección de *Cantares mexicanos* (ff. 30r-30v) como en la de *Romances de los Señores de la Nueva España* (f. 7r) en dos versiones muy parecidas que, no obstante, presentan varias diferencias formales, algunas de las cuales presentamos subrayadas en los textos citados abajo.

Icuic Tlaltecatzin Cuauhchinanco

Nic pieco'n tepetl cana nitoloya
xochintlacuilohua, Aya,
ipalnemoani in cohuayotl
toncahuililoc ye mochan ti Tlaltecatzin
ton aya tlatoa aya. Ca ye oho huiya.
Zan ye ihua noncuica yehuan no teouh
in ton aya tlatoa, Aya Ca ye oho ohuiya.
In ye xochincacahuatl in pozontimania,
xochioctli noconya ye, ooo,
noyolquimati quihuinti ye noyol
ayo huiya onca, ayyo.
Noyolquimati, quihuinti ye noyol.
Zan ca tlauhquechol celia ponzontimania
moquicpacxochiuh tinan
O huelicacihuatl cacahuaizquixochitl.
Zan tonnetlanehuilo ticahualoz tiyaz, ooo,

Aya nic piaco tepetl cana itoloya
xochitlachuilohua, Aya Yeehuaya
( )ipalnemohuani cohuayotl
in toncahuilioc ye mochan a ti Tlaltecatzin
ton elcicihui Aya ton Aya tlatohua Yacayyo
Ohuiyya
Ye ihua toncuica yehua noteotzin
ton elcicihui Aya ton Aya tlatohua Yacayyo
Ohuiyya
Tlauhquechol celiya pozontimaniya
mocpacxochiuh tinan
oo huelica Cihuatl cacahuaizquixochitl
zan tinentlanehuilo ticahualoz tiyaz
on ximohuaz yuhcan. Ohuaya Ohuaya.
In tiyecoc ye nican in ixpan tetecuitin Aya

o ximoaz nican. Ayyo.
Zan tiyecoc ye nican in ixpan teteuctin,
timahuiztlachihualla monequetzca,
moxiuhtozquetzalpetlapan tonihcaca.
Zan tonnetlanehuilo ticahualoz tiyaz, ooo,
on ximoaz nican. Ayyo.
Zan ninentlamata nic ihtohua. Aya.
Maca ni yahui a ompa ximohuayan.
Tlazotli noyollo nehuan,
nehuan zan nicuicanitl,
teocuitlayo a noxochiuh. Anca ye oho huiya
huiya.
Zan niqui ya cahua, Aya,
zan niquitta ye onchan xochinmamania
Mach huey in chalchihuitl,
oo, quetzalin patlahuac
mach nopatiuh, ooo,
ica ninoquixtiz quenmanian,
anca ca niaz nipolihuitiuh. Ayyo Ohuiya.
Aya, ninocahua, Aya, noteuouh in ipalnemoani.
Nic ihtoha. Ma niyauh in ma ya ninoquimilo.
Ni cuicanitl ma ihuio ma ya acatetel,
¿mach aca caciz ye noyol? Ayyo.
Zan ca yuh nonyaz xochihueconticac
ye noyoliol on chalchiuh nenelihui
maquiztli ya tlazotli yectla mochiuhtoca
Ahcan machiotica tlalticpac,
yhuiya ho ahuiya nayyo.

(*CM* fol. 30r-30v)

ti mahuiztlachihualla monequetzca
noxiuhtoz quetzalpetlapan tonicaca Aya
Cacahuaizquixochitl
zan tinentlanehuilo ticahualoz tiyaz
on ximohuaz yuhcan. Ohuaya Ohuaya.
Ah zan xochicacahuatl in puzontimani
yexochitl in tlamaco intla noyol quimati
quihuintia ye noyolia.
Aya yece ye nican tlalla icpac
antetecuita nopilhuan a noyol quimati
quihuintia ye noyol.
Ah zan ninetlamata niquitohua Aya
Maca niya Huiya ompa ximohuayan.
Tlazotli noyol in nehua
nehua zan nicuicanitl
teocuitlayo ah noxochiuhacayo.
In ni qui ya cahua
zan niquitta nochan xochimamani
Mach huey chalchihuitl Ohuaya
quetzalli patlahuac
mach nopatiuh
in zan ninoquixtiz quenmanian ah
ca zan nipolihutiuh Ohuaya Ohuaya
Aoay ninocahua Aya ah notecu Yeehuaya
ah niquitohua Ma niyauh ma ninoquimilolo
nicuicanitli ma ihui ma aca
cacizquia noyol Ayyo.
A ca zan yuh niyaz xochihuiconticac
ye noyolio Ohuaya ye quetzal nenelihui
chalchiutli in tlazolli yectla mochiuhtoca
acan machotica tlalticpac
zan ihui ya azo ihuan in ihuiyan.

(*Romances...* fol. 8r-8v)

Como se puede ver, además de las incongruencias procedentes de los errores de la transcripción y de la falta de ortografía estandarizada en la época colonial – por ejemplo, *Nic pieco'n tepetl cana nitoloya* (*CM* linea 1) y *nic piaco tepetl cana itoloya* (*Romances...* linea 1) – las diferencias entre las dos versiones consisten básicamente en la presencia, ausencia o reorganización de versos enteros[50]. Un caso interesante es también la sustitución de una palabra en náhuatl por otra sinónima, como en las siguientes expresiones:

[50] Para más ejemplos de este tipo de diferencias entre las variantes de los mismos cantos véase el estudio realizado por Karttunnen y Lockhart (1980).

chalchiuh nenelihui	*quetzal nenelihui*
maquiztli ya tlazotli yectla mochiuhtoca	*chalchiutli in tlazolli yectla mochiuhtoca*
(*CM* lineas 40-41)	(*Romances...* lineas 42-43)

Todas las palabras subrayadas, a saber *chalchiuhtli* ("objeto de jade"), *maquiztli* ("collar") y *quetzalli* ("pluma de quetzal"), eran usadas en náhuatl para referirse a lo precioso. Por consiguiente, la traducción de ambas variantes sería en realidad muy similar, si no exactamente igual.

Finalmente, hay también un tipo de "memoria libre" que consiste principalmente en memorización de un número determinado de fórmulas con las cuales luego pueden ser realizados los temas dados. Cada artista crea su obra en el momento de su representación estableciendo cierta interacción con el público, es decir, respondiendo a las emociones de los presentes y a las necesidades de la situación (Lord 2010: 80-81). Nos parece que un ejemplo de este último procedimiento creativo podrían ser los *huehuetlatolli* y, entre los cantares, el *Chalcacihuacuicatl,* "Canto de las mujeres de Chalco". Si bien es cierto que el esquema de esta última obra estaba más o menos fijo, según registran las fuentes (*Anales de Juan Bautista* 2001: 220, fol. 27r; Chimalpahín 1998, II: 206-207), el cantar en cuestión podía ser representado en contextos socio-históricos distintos, por lo cual con mucha probabilidad se le introducían las modificaciones necesarias de acuerdo con cada situación. Este mismo tipo de creación presentaban también, al parecer, varios *yaocuicatl*, "cantos guerreros", muchos de los cuales en realidad pueden tratarse como realizaciones diferentes del mismo tema, – la alabanza del combate – impuesto por la indoctrinación estatal de los mexicas.

La metáfora

Wayne C. Booth (en: Głowiński 1998: 237) observó que sólo en 1977 se publicaron más estudios sobre la metáfora que a lo largo de los 40 años antecedentes a esta fecha. Al introducir estos datos en su ordenador, contó que, si esta tendencia sigue desarrollándose de este modo, en el año 2029 habrá en el mundo más investigadores de la metáfora que seres humanos. Este dato, aunque obviamente humorístico, da cierta idea acerca de la cantidad de definiciones y análisis a las que ha sido sometido el tropo[51] en cuestión. Uno de los personajes más importantes en este campo de estudio es seguramente Paul Ricoeur (1975), quien desarrolló el entendimiento clásico, sustitutivo, de

[51] En la retórica por el tropo se entiende "... el empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza. El tropo comprende la sinécdoque, la metonimia y la metáfora en todas sus variedades" (*Diccionario de la Real Academia Española,* fuente electrónica: http://rae.es).

la metáfora, hacia el emotivo y contextual. El autor en cuestión entiende la metáfora como un tropo que consiste en trasladar y extender el sentido de palabras, consideradas siempre en el contexto de una frase o un discurso dado. Es un procedimiento típicamente lingüístico, que surge del conflicto entre dos significaciones compuestas en un enunciado. Si tal composición es innovadora y sorprendente, forma una metáfora viva. Sin embargo, si en algún momento deja de sorprender y entra en la lengua cotidiana, se convierte en una metáfora muerta.

Ahora bien, la oralidad, como se ha expuesto más arriba, funciona sobre todo a base de la repetición, reorganización de fórmulas hechas, ritmo y relación con la realidad. Por consiguiente, las metáforas usadas por los artistas nahuas eran más bien de las calificadas por Ricoeur (1975) como "muertas". Para ser memorizadas no podían sorprender, sino que radicaban en un mundo bien conocido tanto para el artista como para su audiencia. La palabra hablada, al contrario de la escrita, no permitía reflexión sobre posibles significados de compuestos contradictorios. Puesto que el objetivo de los tropos usados por los cantores no era sorprender, sino grabarse bien en la memoria de los presentes, las metáforas que aparecen en los *cuicatl* presentan bastante repetitividad de ideas, que además, al parecer estaban bien arraigadas en la experiencia cotidiana de los nahuas. Por este motivo, proponemos tratar las metáforas de los cantares mexicas no como recursos puramente lingüísticos, sino más bien como conceptos metafóricos procedentes de la percepción inmediata de la realidad circundante y fácilmente entendidos por la audiencia.

La idea que nos parece más adecuada para el estudio de la oralidad nahua es la de la metáfora conceptual. De acuerdo con Lakoff y Johnson (1988), quienes acuñaron este término, cada hombre conceptualiza el mundo por medio de un sistema de esquemas que tienden a asociar los conceptos abstractos con unos objetos concretos. Estas asociaciones encuentran su reflexión en las expresiones metafóricas usadas no como *licentia poetica* de un artista, sino como elementos del lenguaje cotidiano de un hombre común. En otras palabras, es un proceso mental que nos hace ver unas cosas en categorías de otras, como "el amor es fuego", "la discusión es guerra", etc.; percibir valores en categorías espaciales, como "lo arriba es bueno" y "lo abajo es malo" y muchos más. Una vez asociamos un concepto dado con su correspondiente metafórico, creamos todo el sistema de expresiones que nos sirven para hablar de dicho concepto usando el vocabulario relacionado con el objeto que metafóricamente lo representa: por ejemplo, podemos "encender de nuevo las llamas del amor apagado" o "defender nuestros argumentos en la discusión".

En vista de lo expuesto resulta bastante claro que las expresiones metafóricas que podemos apreciar en los *Cantares mexicanos* y *Romances...* son en realidad un producto de la conceptualización metafórica del mundo por los antiguos nahuas. En consecuencia, aunque lenguaje metafórico

seguramente presentaba gran riqueza de expresión, era al mismo tiempo bastante convencionalizado y compartía muchas nociones comunes con otras culturas del mundo. La explicación de tal similitud parece completamente natural si tomamos en cuenta el rasgo prinicipal de las metáforas de la lengua hablada, que es la mencionada conceptualización de un término en categorías del otro, basándose sobre todo en la experiencia cotidiana de la gente. A continuación presentamos algunas de las metáforas más frecuentes en los cantos estudiados.

Lo bello, bueno, precioso, solamente deseado es una flor

Esta asociación, como veremos más adelante, es la que en realidad da origen a todos los demás usos metafóricos de la palabra flor. Para empezar, *xochitl*, "rosa, o flor" (Molina 1992 2: 160r) era una de las palabras usadas con mayor frecuencia, al lado de *chalchiuhuitl* ("cuenta de jade") y *quetzalli* ("pluma de quetzal"), para denominar lo bello y precioso. En los sustantivos compuestos, en los cuales *xochitl* funciona como un elemento descriptivo, puede ser traducido como "florido, precioso". Así *xochiatl*, según Bierhorst (1985b: 392) puede referirse, dependiendo del contexto, bien a las aguas del paraíso, bien a la sangre. En ambos casos se trata del agua preciosa, la primera por su origen divino, la segunda por su importancia en el intercambio mútuo de dones entre hombres y dioses (Köhler 2001). Del mismo modo, la palabra *xochimiqui* significa "morir la muerte florida", es decir, fallecer en el campo de batalla o en la piedra de sacrificio. En ambos casos se trata de la muerte preciosa que es la ofrenda a los dioses. Por otro lado, la palabra *xochitl* puede evocar también el concepto de placeres puramente profanos y cotidianos, como se ve por ejemplo en las expresiones como: *xochitlaqua:* "golosinear", *xochitlaqualiztli:* "golosina" (Molina 1992, 2: 160r) o *xochimati.nino:* "regozijarse mucho" (Molina 1992, 2: 160r).

La conceptualización de lo bello, precioso, bueno o socialmente deseado en términos de la flor, o planta en general, seguramente no es una invención original e irrepetible de los antiguos nahuas. Parece que la tendencia de asociar lo bello y bueno con la flor es más bien una tendencia universal que surge de la experiencia común de todos pueblos, que pueden apreciar cualidades estéticas de la flor por un lado, y su valor en el proceso del crecimiento de la planta por el otro. De este modo, la flor es normalmente considerada un ejemplo de la belleza por su aspecto físico y, al mismo tiempo, una promesa de lo precioso y deseado, es decir, de la fruta. Para dar unos ejemplos de este tipo de asociación en otras lenguas del mundo podemos enumerar las siguientes expresiones que funcionan en el español moderno:

el comercio está floreciendo
ser flor y nata de algo
estar en flor
pasársela en flores
ser como mil flores

(*Diccionario de la Real Academia Española,* fuente electrónica: http://rae.es)

Aunque una conceptualización parecida aparece en varias culturas, cada una de ellas tiene otro sistema de valores y, por consiguiente, en cada una otras cosas van a ser expresadas en términos floridos como las más importantes. Entre los pueblos mesoamericanos, tanto los antiguos como los contemporáneos, la idea que abarca todo lo concebido como precioso es la del "paraíso florido". Jane Hill (1992), quien demuestra la existencia de esta noción entre los antiguos nahuas[52], tanto como entre los modernos tarahumara, huicholes y yaqui, explica que es un concepto del lugar de origen y destino, vinculado al sol, calor, música y colores brillantes. En realidad, los conceptos muy parecidos estaban presentes ya en la época teotihuacana y se puede apreciar su manifestación plástica en los murales del famoso palacio de Tepantitla. Como acertadamente indica Doris Heyden (1983: 66-67), las mismas ideas que en Teotihuacan se representaban gráficamente como flores, a saber, el orden cósmico, el sol, la guerra y la música, en la época de la hegemonía mexica se expresaban verbalmente con metáforas floridas que podemos apreciar en los *Cantares mexicanos*.

Para aproximarnos a la riqueza de significados que puede abarcar la flor como algo bello, fijémonos en una de las especies más presentes en las creaciones orales de los nahuas – *izquixochitl,* una flor blanca de cinco pétalos, que al abrirse, de acuerdo con la descripción de Hernández (1959 II :434), se parecía al maíz reventado. Según Garibay (1968: 165) la flor en cuestión podía simbolizar la vida o ser simplemente una metáfora de la mata de maíz, la planta básica en la alimentación mexicana. Según Bierhorst (1985b: 181), el sentido figurativo de esta palabra en los *Cantares mexicanos* podía ser, dependiendo del contexto: canto, guerrero, lo estimado. Por su lado, Marie Sautron (2007), destacó entre los recursos de la poesía náhuatl el binomio *in izquixóchitl in cacahuaxóchitl* y estudió los sentidos que designaba este difrasismo en los cantos antiguos. Entre los significados que, según ella, denotaba este binomio, Sautron (2007) enumera: las grandes personas de Estado, los guerreros, las ciudades importantes, la mujer bella, la poesía cantada, en suma, todos los objetos, personas o valores considerados importantes en la cosmovisión nahua. Así de la asociación básica lo bueno, bello, precioso, socialmente deseado es una flor, surgen las nociones secundarias, más detalladas, entre las cuales las más frecuentes en los cantares son las siguientes:

[52] *Xochitlalpan:* parayso terrenal (Molina 1992 I: 92r).

a) Un grupo de personas destacadas, la nobleza es una flor
b) Un guerrero/guerra es una flor
c) La sexualidad femenina es una flor

A continuación, comentamos brevemente las bases conceptuales de estas asociaciones metafóricas refiriéndonos no sólo a la cultura nahua, sino también a otras culturas mesoamericanas antiguas.

Un grupo de personas destacadas, la nobleza es una flor

La tendencia de conceptualizar al grupo de personas más importantes en una comunidad en términos floridos puede ser observado en varias culturas. Una asociación entre estos dos conceptos también surge de la experiencia universal del hombre. Dejando de lado la relación moderna entre la cumbre de la jerarquía social formada por la nobleza y la parte superior de la planta, muchas veces decorada con una flor, hay que recordar que la flor suele ser considerada la parte más bella y más valiosa de la planta. Por un lado, es estéticamente interesante en sí misma, por el otro, es una condición imprescindible para el nacimiento de la fruta.

En la cultura mexica la nobleza podía ser conceptualizada como una flor por varios motivos. En primer lugar, como clase social privilegiada gozaba de muchas libertades y privilegios inaccesibles a la gente común. Entre ellos, podríamos mencionar la costumbre de los *pipiltin* de fundar los parques de ocio. Como informa Motolinía "los Indios señores no procuran árboles de fruta, porque se la traen sus vasallos, sino árboles de floresta, de donde cogen rosas y adonde crían aves..." (Motolinía 1996: 203). En otras palabras, los jardines reales no habían de ser útiles, sino bellos; su objetivo principal era encantar al visitante con los valores estéticos y no prácticos. Las atracciones de esos parques eran las flores y aves, que se críaban por puro placer. Así, la producción agrícola era el papel de los *macehualtin*, mientras que los nobles aprovechaban los valores artísticos de la flor sin preocuparse por el fruto. En este momento cabe recordar la propuesta de Karl Taube (2004: 70) quien propone que en la ideología maya el espacio se dividía básicamente en lo ordenado de la ciudad, hogar y milpa, y lo salvaje de la floresta. Además de ello, existía también una esfera de belleza y placer que evocaba el paraíso primordial, y ésta se materializaba en flores y pájaros. Tal vez los jardines de los nobles aludieran también a este concepto.

Además de ello, de acuerdo con Durán (1967 2: 236, 443), el uso de ciertas flores estaba reservado para los *pipiltin.* Entre las especies de flores del uso exclusivo de la nobleza, Doris Heyden (1983: 49-51) enumera las siguientes: *huacalxochitl, cozticcoa tzontecoxochitl, totec y xochiuh, nopal xochicuezaltic, cacaloxóxochitl, tizaxochitl, tlapalticcacaloxochitl.* Por otro lado, la misma autora, después de analizar las figurillas de barro encontradas en

Teotihuacan, propone que cierto tipo de tocado de flores podía ser una señal de pertenecer a una dinastía determinada o a un instrumento gubernamental (Heyden 1983: 88-89). La misma idea estaba presente también entre los mayas: las ornamentaciones floridas constituyen uno de los motivos más frecuentes en las representaciones de la nobleza maya (Schele, Miller 1975: 78, 90, 92, 121, entre otros). Los mayas, al parecer, consideraban las flores unos objetos divinos que podían trasmitir el poder sagrado de los ancestros a sus descendientes, por lo cual los adornos floridos se ponían, entre otros, durante la entronización de un gobernante nuevo (Schele, Mathews 1999: 152). Una práctica parecida podía darse también entre los nahuas como lo sugieren algunas de las entradas del diccionario de Molina: *teocuitla icpac xuchitia.nite:* "coronar al rey", *teocuitla icpac xuchitl:* "corona de oro o de plata", *teocuitla icpac xuchiua:* "rey o reyna coronada" (Molina 1992 2: 100v). Aunque ninguna de las traducciones del fraile menciona directamente el uso de las flores, las expresiones citadas, si rendidas literalmente, significan lo que sigue: "enflorar la cabeza (de alguien) con oro", "flor de oro para (llevar en) la cabeza", "el que tiene en la cabeza la flor de oro".

Flor como uno de los símbolos del señorío aparecía también como atributo de los dioses todopoderosos. Como informa Sahagún, por ejemplo, al *ixiptla* de Tezcatlipoca en la fiesta de toxcatl "... enseñábanle a ir chupando el humo y oliendo las flores, yendo andando, como se acostumbra entre los señores y en palacio" (Sahagún 1988: 116). Por otro lado, Tezozómoc, al describir los tiempos de la estancia mexica en Aztlán, menciona una flor como el atributo principal de Huitzilopochtli:

> Tenían <en> las lagunas de su tierra, Aztlan, un cu y en ella el templo de Huitzilopochtli, ydolo dios de ellos, y <en> su mano una flor blanca con la propia rrama del grandor de una rrosa de Castilla, de largor de más de una barra en largo, que llaman ellos *aztaxochitl,* de suave olor (Tezozómoc 2001: 53).

El uso metafórico de la flor para referirse a la nobleza en los cantares surgía pues probablemente del vínculo que visiblemente se establecía entre los dos conceptos en varios ámbitos de la vida social: los nobles eran la parte de la sociedad más bellamente ataviada, usaban flores como marca de su estatus y las cultivaban con fines decorativos. Aparte de esta relación, había, en nuestra opinión, también otra: la conceptualización de la nobleza como fuente de fruto, con el que podía alimentarse el Sol. Si bien es cierto que las víctimas de sacrificio procedían de varios grupos sociales (Graulich 2005: 185-203), los que más se jactaban de su papel especial en el proceso de la conservación del mundo eran los guerreros nobles. Ellos eran, pues, las flores que proporcionaban fruto para que el mundo pueda seguir existiendo. Con esta noción está relacionada la metáfora siguiente que compara a los guerreros y la guerra con la flor.

Un guerrero/guerra es una flor

El campo semántico de la guerra es probablemente uno de los que más abundaban en las metáforas floridas en la creación oral de los antiguos nahuas. No hay duda de que la guerra y la muerte en el campo de batalla o en la piedra de sacrificio eran los valores más importantes en la cosmovisión mexica. De ahí, en el diccionario de Molina se pueden encontrar las entradas como, por ejemplo, *xochimicque*: "captiuos enguerra, los quales eran sacrificados y muertos, delante los idolos" (Molina 1992 2: 160r), y literalmente "los muertos floridos". Por otro lado, Durán (1967 2: 418-419) menciona lo deseada que era por todos la *xochimiquiztli,* "muerte rosada, dichosa y bienaventurada" que podía conseguirse durante *xochiyaoyotl*, "guerra florida", es decir, la guerra emprendida con el objetivo de cautivar a las futuras víctimas de sacrificio. La comparación entre la flor y la guerra surgía pues probablemente de la ideología popularizada en la sociedad. En este contexto, nos parece muy acertada la observación de Damrosch (1991: 101-104), quien ve en la asignación a los conceptos militares las metáforas floridas un aparato de la indoctrinación de la juventud organizada por el Estado.

La flor, dependiendo del contexto, podía designar la guerra misma, a un guerrero, a un cautivo de guerra y finalmente, como propone Bierhorst (1985a: 17-18), también a los espíritus de los soldados fallecidos, evocados en los cantos rituales. La conceptualización de los guerreros en términos de una flor estaba también vinculada a la semejanza entre la fugacidad de la vida humana y la delicadeza de la flor que fácilmente se marchita. De esta inquietud existencial tratan varios *icnocuicatl*, "cantos de orfandad", como el cuyo fragmento se cita a continuación:

Xoxopan xihuitl ipan
tonchihuaco: hual cecelia
hual itzmolini in toyollo
xochitl in tonacayo:
cequi cueponi: on cuetlahuia

(*CM* fol. 14v)

Nos vamos haciendo cual hierba
en cada primavera: viene a brotar,
viene a estar verde nuestro corazón,
es una flor nuestro cuerpo,
abre unas cuantas corolas:
entonces se marchita.

(trad. Garibay 1985: 135)

Las flores mencionadas en numerosos *yaocuicatl*, "cantos de guerra", abren sus corolas precisamente en el campo de la batalla. Allí los corazones de los guerreros llegaban a florecer, es decir, conseguir su mayor valor, al ser ofrecidos al Sol directamente en la lucha o, posteriormente, en la piedra sacrificial de los enemigos, así como lo describe el canto siguiente:

On itzmolintimani cuauhxochitli
in izhuayo patlahuac Aya
Ac in cueponcan zan chimalixochitli
moxochiuh Aya Moyocoya in ipal

Echa brotes Flor de Águila,
la de ancha fronda.
Y están abriendo corolas
las Flores del Escudo

nemoani. Ohuaya Ohuaya.
In tlacochtli xochitl xelihui oo
chalchiuh cuepunia
moxochiuh Aya Moyocoya in ipal nemoani.
Ohuaya Ohuaya.

(*CM* fol. 30r)

¡Tus flores, Sumo Árbitro,
por quien toda cosa vive!
Se reparten Flores de Dardo:
abren corolas de jade.
¡Tus flores, Sumo Árbitro,
por quien toda cosa vive!

(trad. Garibay 1968: 78)

La comparación entre la guerra y la flor se ve también en varios vestigios de la antigua cultura maya, en la cual las ornamentaciones floridas aparecen también como los atributos de guerreros victoriosos (Schele, Miller 1975: 121). En el *Popol Vuh* (Tedlock 2007: 166-169) las flores son el premio que los señores de Xibalbá demandaron de Hunahpu y Xbalanque por haber ganado el partido de pelota. Los gemelos les entregaron las flores provenientes de los jardines de Xibalbá y de este modo salieron victoriosos de la trampa. En el mito citado las flores aparecen pues como cosas deseadas por los dioses, igual que lo eran los corazones humanos. Hay que recordar también que, según narra el mito, los gemelos héroes consiguieron su victoria final sobre los señores del inframundo gracias a su muerte sacrificial de la cual renacieron como seres aún más poderosos. Como arquetipos de los guerreros victoriosos, aparecen en la cerámica maya decorados con tocados de flores (Schele, Miller 1975: 288, 299).

Resumiendo, la metáfora la guerra/ el guerrero es una flor, encerraba la mayoría de los significados atribuídos al concepto de la flor. Morir en guerra o en sacrificio era lo más precioso, bello y socialmente deseado. Las guerras floridas demandaban la participación de la nobleza y a la gente común ofrecían posibilidades de ascender en la jerarquía social hacia las clases más privilegiadas. En esas guerras y en los sacrificios florecían los cuerpos humanos: los soldados, en gran parte hombres en flor de la vida, allí demostraban su valor y su disposición a ofrecer sus corazones a los dioses.

Lo femenino es una flor

El placer sexual, tanto del hombre como de la mujer, era conceptualizado por los antiguos nahuas como una flor. Ya se ha visto como la raíz *xochi-* podía evocar la idea de lo gozoso y dulce en las palabras como *xochimati.nino* o *xochitlaqualiztli* (Molina 1992 2: 160r). La lengua náhuatl ofrece también varios términos que con este prefijo aluden, más o menos directamente, a las relaciones sexuales:

> *xochicihuatl:* "femme perverse" (Wimmer 2004, véase también: *CF* X: 50, 94)
>
> *xochihuia.nite:* "encantar a la mujer para llevarla" (Molina 1992 1:

51v); "hechizar, paraque quiera bien asu muger el que la aborrece" (Molina 1992 1: 70r)

xochihua: en el *Códice Florentino* es el brujo que hechiza a las mujeres (*CF* X: 31), tanto como un término para referirse a los travestís y gente preversa (*CF* X: 37)

xochitzotzona: "séduir ŕ l'aide de paroles flatteurses" (Wimmer 2004)

Como se puede ver, todas las palabras citadas se refieren al amor ilícito cuya patrona en la cultura náhuatl era la diosa Xochiquetzal. De acuerdo con el mito narrado en la *Historia de Tlaxcala,* la divinidad en cuestión vivía bien guardada en el universo florido de Tamoanchan. De allí fue raptada por Tezcatlipoca quien había hechizado a sus guardas y a ella misma para llevársela y convertirla en la "diosa de bien querer" (Muñoz Camargo 2003: 169-170). Xochiquetzal fue pues la primera mujer hechizada con fines amorosos y, por consiguiente, la patrona de relaciones sexulaes ilícitas. Ella ayudaba a los amantes, oía confesiones de los transgresores sexuales y castigaba a la gente con las *xochicihuiztli* (*CF* IV: 7)*,* "formaciones floridas", es decir, las enfermedades venéreas. Xochiquetzal, además de la amante divinizada, era también el arquetipo de la mujer joven, el símbolo de la belleza femenina y la patrona de las actividades artísticas (Ojeda Díaz 2003: 127).

Igualmente, Xochiquetzal era un modelo divino para las *ahuianime,* unas muchachas que se ocupaban de acompañar a los guerreros destacados en las celebraciones públicas, por lo cual el cuidado por el aspecto físico era uno de sus deberes profesionales. En ocasiones podían también entablar relaciones sexuales con los principales. Los informantes de Sahagún, al definir la palabra *ahuiani*, entre muchas observaciones críticas, admiten que gracias a sus adornos y aspecto bello ésta parece una flor (*xochiquetza* - v.réfl., "apparaître comme une fleur" Wimmer 2004). Fue a una de estas jóvenes a quien iba dirigido el canto de Tlaltecatzin – citado ya más arriba entero en su versión en náhuatl – cuyo fragmento presentamos ahora junto con la traducción al castellano, para ejemplificar el uso de la flor como metáfora para la sexualidad femenina en los textos de los cantares:

In tiyecoc ye nican
in ixpan tetecuitin
ti mahuiztlachihualla
monequetzca noxiuhtoz quetzalpetlapan
ton icaca Aya
Cacahuaizquixochitl
zan tinentlanehuilo

(*Romances...* fol. 7r)

Has venido aquí
delante de los príncipes,
oh admirable creatura:
tu disposición a la unión carnal
sobre mi estera de plumas
de azulejo, de loro amarillo y de quetzal.
Allí estás en pie
preciosa flor perfumada:
te prestas a otro

(trad. Garibay, 1964: 17-18)

La conceptualización de lo femenino en términos floridos iba, no obstante, más allá de la sexualidad y de la belleza del aspecto físico. Otro relato mítico en el cual participa Xochiquetzal como amante divinizada es el narrado por el *Códice Magliabechiano* que cuenta lo siguiente:

> 61v: [cruz] Este demonio q(ue) aquí esta pintado dizen q(ue) hizo vna gran fealdad ne/fanda q(ue) este çalçoatl [Quetzalcoatl]. estando lavandose tocando con sus manos el / mienbro viril. hecho de si la simiente. y la arronjo ençima de vna / piedra. y alli naçio el morçielago al qual enbiaron los dioses q(ue) mor/diese a vna diosa. q(ue) ellos llamauan suchiq(ue)çal q(ue) quiere dezir Ro/sa. q(ue) le cortase de vn bocado lo que tiene dentro del mienbro femineo / y eestando [sic: estando] ella durmiendo lo corto y lo traxo delante de los dioses / y lo lauaron y del agua q(ue) de ello deRamaron salieron Rosas q(ue) no / huelen bien. y despues el mismo morçielago llevo aq(ue)lla Rosa al mic/tlan tecutli. y alla lo lauo otra vez. y del agua q(ue) dello salio sali/eron Rosas olorosas. q(ue) ellos llaman suchiles. por deribaçion des/ta diosa. q(ue) ellos llaman suchiqueçal. y ansi tienen q(ue) las Rosas / olorosas. vinieron del otro mundo. de casa deste ydolo. q(ue) lla/man mictlan tecutli. y las q(ue) no huelen dizen q(ue) son naçidas des/de el prinçipio en esta tierra/... (*Códice Magliabechiano*, en: Batalla Rosado 2007: 133-134)

No entrando en la explicación exacta de este relato, vale la pena subrayar el vínculo que une en él la flor, el sexo femenino y el inframundo (véase también: Rodriguez-Shadow 1997: 426). Una representación gráfica de esta relación se encuentra entre los restos materiales de la cultura maya, de la cual se conservaron varias figurillas de un dios o ancestro que está emergiendo de una flor. Es más, según el mito presente entre los lacandones modernos, los dioses fueron nacidos de las flores. Asimismo, en la lengua de los kaquicheles y quiches modernos la palabra para placenta es *kotzij*, es decir "flor" (Schele, Mathews 1999: 281-282). La conceptualización del inframundo como útero femenino era, por su lado, muy popular en casi todas las culturas mesoamericanas que percibían a la tierra como la fuente de la vida nueva, que al mismo tiempo recibe los restos de los difuntos. Entre los antiguos mayas, además, las aguas del inframundo llevaban el mismo nombre que lilias acuáticas, *naab* (Schele, Miller 1975: 272).

Como se puede notar en los ejemplos arriba comentados, la metáfora en el contexto mesoamericano tiene una dimensión especial: se expresa no sólo a nivel lingüístico y conceptual, sino que encuentra su reflexión en diversas prácticas, sobre todo rituales, de los pueblos indígenas (Dehouve 2009b: 6-7). Los significados simbólicos de la flor analizados en este apartado se manifestaban en la realidad de los antiguos nahuas tanto en forma verbal como en diferentes formas no verbales, a saber: en los adornos de la nobleza y de las deidades, en las decoraciones de lugares y

en las prácticas tanto cotidianas como religiosas. La asociación entre la flor y sus significados simbólicos estaba arraigada en la ideología indígena y, gracias a ello, el uso de las metáforas floridas en la oralidad náhuatl podía ser fácilmente entendido y memorizado por el público. En otras palabras, las metáforas de la oralidad náhuatl no tenían como finalidad disfrazar el lenguaje para hacerlo enigmático y sorprendente para el público, sino que todo lo contrario, se trataba de construír por medio de metáforas unas imágenes plásticas que correspondieran a la experiencia cotidiana de cada hombre.

La estructura formal y las formas duales

Frances Karttunen y James Lockhart (1980: 16-18), al analizar la estructura formal de los cantos nahuas, han destacado varios rastros de la naturaleza oral de estas obras. Para empezar, los autores observan que la mayoría de los cantos está compuesta por versos que forman una unidad integral y, como tales, pueden ser reorganizados, omitidos o repetidos de acuerdo con la necesidad del autor[53]. Lo que permitía tal libertad, según los autores, era la construcción no lineal de la información trasmitida: aunque no fuese verdad para todos los textos recopilados en *Cantares mexicanos* y *Romances...*, la gran mayoría de los cantos eran más bien un conjunto de ideas concentradas alrededor de un tema dado. Los estudiosos en cuestión subrayan también la gran repetitividad de expresiones hechas, epítetos y frases enteras, sugiriendo que la mayoría de los cantos fue creada a partir de un corpus léxico más bien fijo, usado en diferentes combinaciones para formar expresiones nuevas.

Como unidad principal constructiva de la mayoría de los cantos Karttunen y Lockhart (1980: 19) destacan el apareamiento de los versos. Como sostienen, este procedimiento puede ser de carácter débil (cuando los dos versos comparten sólo la misma coda), fuerte (cuando los dos versos tienen más material léxico en común) u oculto (cuando no hay repetición alguna, sino que la correspondencia se establece a nivel temático y/o emotivo). A esta agrupación pareada de versos llamó atención ya Garibay (1971: 65) quien las denomina paralelismos, es decir:

> ... la expresión de un mismo pensamiento en dos frases que, o repiten con diversas palabras la misma idea (*sinonímico*), o contraponen dos pensamientos (*antitético*), o completan el pensamiento, agregando una expresión variante, que no es pura repetición (Garibay 1971: 65).

Este tipo de construcción fue reportado también en otras culturas mesoamericanas, por ejemplo entre los mayas (Lacadena 2007, en: Dehou-

[53] Así como se lo ha visto en el caso del canto de Tlaltecatzin discutido en la indroducción a esta sección.

ve 2009a: 20). Como sugieren Barbara y Dennis Tedlock (1985: 63, Dehouve 2009a: 21), la afición indígena por apareamineto de las unidades de lengua, manifiesta en los paralelismos, surge de la cosmovisión mesoamericana, basada en la construcción dual del universo. Mercedes Montes de Oca (2000: 21), por su parte, llama la atención a la gran diversidad estructural de los paralelismos, sugiriendo que existen no solamente los paralelismos a nivel léxico, sino también de tipo fonológico, sintáctico y semántico. De acuerdo con esta autora, un tipo especial de paralelismo, por lo menos a nivel morfológico y sintáctico, sería el difrasismo. Lo que hace este recurso tan especial es la diferencia semántica entre los dos elementos que lo forman. La característica más importante del difrasismo es el hecho de que es una expresión formada por dos lexemas de sentidos distintos que pareados evocan el significado deseado (Garibay 1971: 65), como por ejemplo: *in cueitl in huipilli* (falda – camisa) es "mujer", *in mitl in chimalli* (flechas – escudo) es "guerra", etc.

Daniele Dehouve (2009a: 21), aunque en principio está de acuerdo con la afición especial que los nahuas daban a las formas duales debido a su conceptualización del universo como formado por pares complementarios, llama no obstante la atención sobre la presencia en los textos de formas monofrásticas y trifrásticas, tanto como los inventarios enteros de términos sinonímicos. Por consiguiente, la autora propone que todas estas formas, que a nivel puramente literario pueden funcionar como figuras retóricas, surgen en realidad del procedimiento denominado por ella "definición por extención". El mecanismo en cuestión consiste en designar un concepto abstracto o englobante a través de sus componentes, o una acción a través de sus manifestaciones. De todo el inventario exhaustivo de elementos para los fines de la obra pueden escogerse tres, dos o uno que van a formar tri-, di- o monofrasismo. Puesto que recurrir a tal enumeración de los componentes o manifestaciones es un recurso eminentemente figurativo, es en realidad, un procedimiento metafórico en el sentido que dan a la metáfora Lakoff y Johnson (Dehouve 2009a: 25).

La relación entre el modo de conceptualizar el mundo y la construcción de los difrasismos la nota también Mercedes Montes de Oca (2000), quien en su estudio de estos recursos en el náhuatl del siglo XVI observa lo que sigue:

> La hipótesis construida en el marco de esta teoría propone que los difrasismos como formas lingüísticas expresan las formas de conceptualizar de los habitantes del México prehispánico. Dichos difrasismos se construyen a partir de las estrategias específicas que están ancladas en las formas de percibir, de sentir y conocer ya que la lengua es el sistema que mejor permite acercarse a la organización conceptual del universo de los hombres (Montes de Oca 2000: II).

Los difrasismos, igual que las metáforas analizadas en el apartado anterior, surgían pues de la sabiduría colectiva y constituían el bien común, que podía ser aprovechado por los que pronunciaban los *huehuetlahtolli* y por los *cuicapixque,* "forjadores de cantos". De hecho, al analizar los difrasismos presentes en los textos de los cantares, hemos observado que muchas de las formas difrásticas que aparecen en ellos, se empleaban también en los discursos en prosa. Unos ejemplos más obvios podrían ser los siguientes[54]:

DIFRASISMO	***Cantares mexicanos* (*cf.* Bierhorst 1985b)**	***Huehuetlatolli* del Libro VI del *CF* (*cf.* Montes de Oca 2000)**
in cuauhtli in ocelotl (águila, ocelote => hombre, guerrero)	1v, 3v, 6v, 8r, 9r, 14r, 16V, 20v, 22r, 24v, 25r, 31r, 33v, 55v, 61v, 63v, etc.	2, 4, 12, 14, 15, 23, 38, 50, 84, 88, 129, 142, 203, etc.
in petlatl in icpalli (petate, asiento => el trono, la autoridad, el reino)	2v, 9r, 13r, 17r, 18r, 19v, 22v, 41v, 56v, 58v, 63v, etc.	17, 18, 19, 22, 23, 41, 48, 52, 54, 57, 62, 63, 69, 72, 75, 83, etc.
in mitl in chimalli (flecha, rodela => guerra)	20v, 21r, 32r, 33r, 36v,	50, 81
in atl in tepetl (agua, cerro => pueblo, ciudad)	7r, 12r, 20v, 22v, 29v, 32v, 37r, 39r, 53r, 63r, etc.	3, 4, 22, 24, 27, 36, 43, 47, 48, 49, 50, 53, 57, 58, 62, 63, 64, 72, 74, 75, etc.

Además de las formas duales, Garibay (1971: 65-68) menciona también tales recursos como el uso del estribillo, formas litánicas, palabras broches e interjecciones privadas de significación usadas para controlar el ritmo. A éstas últimas llaman también la atención Lockhart y Karttunen (1980: 22-28), quienes al hacer el análisis detallado de estas expresiones han llegado a las observaciones siguientes: (1) algunas de ellas gozan de mayor repetitividad que otras, (2) las formas más breves pueden aparecer incorporadas dentro de las palabras léxicas y (3) hay entre ellas palabras semiléxicas que aparecen, por ejemplo, en el diccionario de Molina. En cuanto a su función, además de la ya sugerida por Garibay (1971: 68) influencia en el ritmo del canto, los autores citados sugieren que algunas de esas formas

[54] Los difrasismos que aparecen en la primera columna representan una forma básica que, no obstante, en el texto puede tomar varios prefijos y sufijos que matizan su significado. Las referencias citadas en las dos siguientes columnas, no son una lista completa de los folios de *CM* ni de las páginas del *CF* donde aparecen los difrasismos señalados. Son más bien referencias ejemplares cuyo objetivo es demostrar la presencia de las mismas formas en textos de diversas clases.

podían desempeñar un papel parecido al de la puntuación en la escritura, por ejemplo separando un enunciado del otro (Lockhart y Karttunen 1980: 22-28).

Resumiendo, podemos decir que los cantares nahuas, aunque trasmitidos en el alfabeto latino, constituyen una buena muestra de la tradición oral. El lenguaje usado en ellos abunda en varios procedimientos que reflejan el amor de los antiguos nahuas por la expresión bella en general, pero al mismo tiempo, revelan alto nivel de convencionalización lingüística. Es el efecto del carácter intrínseco de la tradición oral en la cual no hay autores individuales que tengan *licentia poética* para crear formas abstractas e irrepetibles, ni hay necesidad de tal creación. El valor semántico de todos los recursos usados por los cantores nahuas procedía en realidad del modo de conceptualizar el mundo (*cf.* Lakoff y Johnson 1988; Montes de Oca 2000, Dehouve 2009a). En consecuencia, los cantos nahuas, aunque al parecer muy opacos e incomprensibles, surgían, igual que otras formas de la expresión verbal sofisticada, de la ideología de la comunidad y para ella estaban perfectamente claras. Los recursos usados por los cantores no eran sus invenciones originales, sino elementos de la poética común, de la que cada uno podía escoger lo que en un momento dado consideraba lo más adecuado para expresar una idea deseada. Es más, en varios casos el pensamiento metafórico de los nahuas empleaba las comparaciones más bien universales, compartidas por varias culturas del mundo.

III. La mujer y lo femenino en los cantos de los antiguos nahuas

El tema del presente capítulo es la imagen de la mujer y de lo femenino en los textos de los cantos nahuas conservados en los *Cantares mexicanos*. Sin embargo, antes de presentar los resultados de nuestro análisis de las obras escogidas, consideramos necesario plantear dos cuestiones importantes vinculadas al tema tratado. La primera es la necesidad de definir qué es, en realidad, lo femenino y cómo era entendida la feminidad por los antiguos nahuas. Sólo conociendo el lugar que en la ideología nahua ocupaba la mujer, así como los objetos, actividades y fenómenos considerados femeninos, podemos emprender la búsqueda de la imagen lingüística y metafórica de esos conceptos en los textos de los cantares. La necesidad de determinar la diferencia entre lo masculino y lo femenino en el universo nahua nos ha llevado a las ideas y métodos de investigación aplicados por los estudios de género. Por este motivo, la primera parte de este capítulo está dedicada a la presentación de algunas consideraciones generales acerca del concepto de "género" y su utilidad como herramienta de investigación histórica. Una vez comentadas estas cuestiones, reflexionaremos acerca de la conceptualización de lo masculino y lo femenino por los antiguos nahuas.

El segundo tema que hay que comentar antes de proseguir al análisis de los cantos es el proceso de la traducción literaria. Puesto que los textos de los cantos investigados fueron registrados en el náhuatl del siglo XVI, gran parte de la investigación emprendida es en realidad la traducción de los originales al castellano. Dada la distancia espacio-temporal entre la creación de estas obras y su interpretación, la tarea de traducirlas resulta muy difícil. Por este motivo, consideramos crucial describir primero algunas de las trampas que esperan a los que quieran enfrentarse a este trabajo. Sólo después de comentar los puntos más importantes de este tema, pasamos al análisis de la imagen de la mujer y lo femenino en los *cuicatl.*

Entre los cantos recogidos en el manuscrito de *Cantares mexicanos* se pueden destacar cinco obras en las cuales predomina la voz lírica femenina. Estos cantares son denominados en náhuatl *cihuacuicatl*, es decir "cantos femeninos" o "cantos de mujeres". De estas cinco piezas, para los fines del presente estudio, hemos escogido tres, a saber: *Chalcacihuacuicatl* (*CM* fols. 72r-73v), *Cozolcuicatl* (*CM* fols. 39v-40v) y *Cococuicatl* (*CM* fols. 74v-77r). Como se verá más adelante, la comparación de las dos primeras permite sacar conclusiones acerca del tratamiento de la mujer en los ámbitos político y social del mundo nahua. El tercer canto, por su parte, proporciona informaciones valiosas acerca de los papeles femeninos en la vida ritual.

En este punto cabe subrayar también que al tratar sobre los cantos nahuas, conscientemente utilizamos la expresión "voz lírica" o "yo lírico" masculino o femenino en vez de decir simplemente "hombre" o "mujer. Es porque, dada la escacez de los datos disponibles, en realidad no somos capaces de determinar el sexo ni el género de los cantores o actores que creaban y representaban esas obras. Como se verá en el análisis de los cantos concretos las hipótesis acerca de quiénes participaban en la representación diferían dependiendo de la idea general que acerca de un canto dado tenían investigadores distintos.

1 El concepto de "género" en los estudios sobre las sociedades precortesianas

Los conceptos de "la mujer" y "lo femenino" abarcan gran cantidad de informaciones diversas, pues, como lo plantea una de las representantes más destacadas de los estudios de género, Judith Butler (1990), ni "la mujer" ni "lo femenino" son términos que se entiendan por sí mismos. Por consiguiente, no es ningún secreto que a la totalidad de la figura femenina van a sumarse varios elementos: el aspecto físico, roles sociales, modelos de interacción con otras personas, el modo de hablar y muchos más. Por este motivo, a continuación, intentamos definir el concepto del "género" y bosquejar el lugar de lo masculino y lo femenino en la ideología y en la vida cotidiana de los antiguos nahuas.

Una aproximación al género como herramienta de investigación histórica

El género podría definirse, de modo muy general como el sistema de ideas, valores y normas establecidas a partir de la diferencia sexual entre hombres y mujeres que influye en prácticas, comportamientos y representaciones atribuídas a estos grupos por una sociedad dada. Es entonces un término que abarca gran variedad de aspectos de la vida social. Los estudios de género investigan tanto las normas del comportamiento que la sociedad impone en hombres y mujeres, como el aspecto exterior de ellos, a saber, el vestido, el peinado, la pintura facial, etc. Toman también en cuenta los roles sociales, religiosos y políticos que desempeñan los miembros femeninos y masculinos de la sociedad, así como los procesos educativos que sirven para enseñar a los niños el lugar considerado adecuado para su sexo en una sociedad dada.

Cabe subrayar que no son estudios sobre hombres y mujeres por separado. El concepto de género está estrictamente vinculado al sistema de relaciones que se producen entre los miembros de una sociedad dada a partir del modo en que ésta conceptualiza lo femenino y lo masculino (López Hernández 2011: 35). En otras palabras, el concepto de género se deja estudiar solamente en el contexto completo de la vida social de la comunidad investigada. Por consiguiente, el género puede tratarse como una ca-

tegoría social (Scott 2000: 271, en: López Hernández 2012b: 20). Asimismo, es una categoría cultural, ya que gracias al estudio de la ideología de género es posible

> ... conocer y entender mejor las identidades personales y sociales, que han sido atribuidas a los géneros mediante *invenciones culturales* que van más allá de las diferencias biológicas (...) comprender la dimensión simbólica de las concepciones femeninas y masculinas dadas por la cultura (López Hernández 2012b: 21).

Finalmente, el género es también una categoría histórica. Como subraya Butler, el modo de percibir el género está estrictamente vinculado al contexto histórico-social y puede ser interpretado de manera completamente diferente en las épocas históricas distintas:

> If one "is" a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered "person" transcends the specific paraphenalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted idetities. As a result, it becomes impossible to separate out "gender" from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained (Butler 1990: 3).

El género no es pues una categoría estática ni inmutable. Todo lo contrario, su conceptualización cambia dependiendo del contexto cultural, social e histórico. Gracias a ello, puede servir como una de las herramientas teóricas del análisis histórico-cultural también de las sociedades antiguas, como la de los mexicas, y proporcionar datos interesantes no sólo acerca de un sexo escogido, sino también sobre el sistema de valores, normas y relaciones entre todos los miembros en la comunidad dada.

La división del espacio, tiempo, roles sociales y objetos como "adscritos a un género determinado" surge en la mayoría de las sociedades de la ideología, basada principalmente en las creencias religiosas, expresadas en relatos míticos, historias y rituales. Ésta es, no obstante, una versión ideal de la división genérica del universo, que además, como lo demuestra para la cosmovisión mexica Patricia Zuckerhut (2007: 64-85), no siempre es clara y precisa. En la experiencia cotidiana la situación es aún más compleja porque, como observa Margaret W. Conkey (2001: 342) y como ya se ha mencionado anteriormente, el género no es una categoría que se deje "fijar". Es un complejo de relaciones basadas en principio sobre bases ideológicas, pero al mismo tiempo continuamente modificadas por un conjunto de factores políticos, económicos, históricos y culturales (Conkey y Spector 1984; Conkey y Gero 1991, en: Brumfiel 2001: 57; López Austin 1996: 16-25). En consecuencia, es imposible recuperar la noción completa del género para una sociedad tan antigua como la de los nahuas precortesia-

nos, ya que ésta va a ser diferente dependiendo de un número de factores, entre los cuales podemos enumerar:

- **El grupo social investigado.** Puesto que la ideología "tiende a satisfacer aspiraciones e intereses de un grupo social" (López Austin 1996: 16-17), por lo general, fija los estándares para los dominantes, mientras que no necesariamente refleja la situación real de los dominados. En el caso concreto de los antiguos nahuas, la mayoría de las fuentes coloniales describe la vida de los habitantes de Mexico-Tenochtitlan y otras ciudades poderosas de la región, dejando de lado las costumbres y creencias de los campesinos. Es más, los cronistas se fijan casi exclusivamente en la clase noble, los *pipiltin*, olvidando en la mayoría de los casos a la gente común, es decir a los *macehualtin.* Por consiguiente, no es de extrañar que la mayoría de las informaciones que tenemos de las mujeres nahuas se refieran a las *cihuapipiltin.* La importancia de la pertenencia de una mujer a un grupo social determinado la observa, por ejemplo, María Rodríguez Shadow (2000) quien en su trabajo dedicado enteramente a la mujer mexica, estructuró el material analizado de acuerdo con este criterio destacando a grupos como: nobles, gente común, esclavas, etc.
- **La edad y clasificación social de una persona en cuestión.** Como observa John Monaghan (2001: 285-304), el núcleo de la diferenciación entre hombres y mujeres en la tribu mexicana Nuyoo y en otras sociedades indígenas de la Mesoamérica moderna no son, como en Europa, las partes del cuerpo, sino el embarazo. La fertilidad de la mujer origina una serie de temas y comportamientos tabú, que distinguen a las mujeres de los hombres. En otras palabras, para estos pueblos la verdadera distinción entre los géneros se produce solamente en el período reproductivo de la vida humana. Una idea similar destacó entre los antiguos nahuas López Austin (1996: 321-323). El autor indica que la diversificación de la terminología usada para referirse a los sexos empieza sólo con la adolescencia (*telpochtli* vs *ichpochtli*), consigue su forma más plena en la étapa reproductiva (*oquichtli* vs *cihuatl*) y se pierde otra vez en la vejez avanzada.
- **El lugar de un pueblo dado dentro del sistema de relaciones políticas y económicas con otros pueblos.** En la Mesoamérica prehispánica las sociedades conquistadas y sometidas a cargos tributarios muchas veces se veían obligadas a modificar la división tradicional de trabajo, dependiendo de las necesidades económicas. Lo demuestran las investigaciones arqueológicas presentadas, entre otros, por Elizabeth M. Brumfiel (2001: 69-71), quien entre varios ejemplos menciona el caso de las tumbas masivas de Cholula, donde las herramientas al parecer por excelencia femeninas, como husos y palos de tejer, se encontraron asociadas tanto con los esqueletos femeninos como con los masculinos. Como explica la autora, puesto que en el tributo demandado de Cholula, al parecer, predominaban los tejidos, los hombres de la ciudad en algún momento

probablemente se vieron obligados a emprender las tareas tradicionalmente conceptualizadas como femeninas para satisfacer las expectativas tributarias de los dominantes. Nosotros, por otro lado, nos preguntamos si el hecho de forzar a los hombres del pueblo dominado a los deberes femeninos pudo haber tenido también el valor simbólico de subrayar la sumisión de los cholultecas al poder de la Triple Alianza (véase el análisis del *Chalcacihuacuicatl*).

- **Las influencias ideológicas y religiosas de otros pueblos.** Como observa López Austin (1996 I: 20-21), cada cosmovisión es el producto de interacciones culturales entre varios grupos. En efecto, el sistema de conceptos que un grupo determinado tiene en un momento histórico sobre el universo puede ser actualizado y modificado de acuerdo con las necesidades de la situación. En el caso de los mexicas, uno de los ejemplos puede ser la influencia que en la etapa migratoria tuvieron en ellos los contactos con las tribus sedentarias del Valle de México. Los nómadas del norte también se sedentarizaron y, en consecuencia, enriquecieron su panteón con varias deidades femeninas, relacionadas con la tierra y el ciclo agrícola. Fue un paso documentado por Mircea Eliade (2000: 263-267) para varias culturas del mundo. Todas ellas en la étapa más primitiva del desarrollo conceptualizaban a la madre-tierra como una diosa que se manifestaba en todo lo que los rodeaba (a saber: plantas, cerros, arroyos, lagos, etc.). En el momento de volverse agricultores sedentarizados la tierra cobraba su carácter telúrico y se manifestaba sobre todo a través de su fertilidad y frutos que daba. Es el paso que en la cultura mexica se da del mito cosmogónico de Tlaltecuhtli (*Histoyre du Mechique* 2005: 108) a varias advocaciones de la diosa madre vinculadas a cultivos concretos, por ejemplo, de maíz (Chicomecoatl), algodón (Tlazoteotl) o agave (Mayahuel).
- **El contexto específico.** Los vestidos, adornos, peinados, tanto como los papeles desempeñados pueden tener un significado diferente, por ejemplo, en la vida cotidiana y en el contexto ritual. Para citar un solo caso, mencionemos el artículo de Cecelia Klein (2001: 183-254) quien, al analizar el significado del uso de vestidos pertenecientes ideológicamente al sexo opuesto entre los antiguos nahuas, hace la distinción entre dos situaciones: si un hombre era forzado por otros a ponerse la ropa femenina era una señal de vergüenza; en cambio, las personas, tanto hombres como mujeres que vestían voluntariamente la ropa del otro sexo, constituían una fuente de peligro para los demás.

Resumiendo, la noción del género entendido como un tipo de identidad socialmente atribuída al individuo por él/ella mismo/a o por el grupo en que vive, es un concepto muy dinámico, que puede ser entendido de maneras diferentes por distintas personas. En efecto, tiene razón Burkhart (2001:104) afirmando que no es posible reconstruir en forma pura la visión que del

género tenían los antiguos mesoamericanos. Por este motivo y tomando en cuenta la riqueza significativa y la dinámica de la noción del género, en nuestro análisis intentaremos abarcar sólo algunos aspectos de este concepto. En primer lugar, intentaremos decidir si podemos tratar la división de géneros entre los antiguos nahuas como principalmente binaria. Luego, analizaremos las fuentes para destacar los recursos lingüísticos usados para referirse a la mujer. A continuación, intentaremos vincular estas imágenes con cierta visión arquetípica de lo femenino que surge de los mitos y la cosmovisión mexica. Finalmente, haremos un resumen de los objetos, espacios, adornos, roles sociales y símbolos considerados femeninos en los cantos y buscaremos evidencia que apoye tal atribución en otras fuentes.

El género en la ideología de los antiguos nahuas

Según Judith Butler (1990: 16-17, 22-23), la división binaria entre dos géneros opuestos, el masculino y el femenino, surge en las sociedades occidentales de la ley que quiere "normalizar" las relaciones sociales de acuerdo con el orden heterosexual. Entonces, antes de empezar el análisis de lo femenino en los textos de los antiguos cantos nahuas, hay que preguntarse si la cosmovisión de este pueblo realmente hacía una distinción básca entre lo masculino y lo femenino, o si tal conceptualización es sólo una proyección colonial de las ideas europeas en la realidad indígena.

Para empezar, hay que recordar que en los pueblos arcáicos la cosmovisión está siempre estrictamente vinculada a las observaciones del mundo natural. Una de las necesidades de cada animal, y ser humano también, es la de trasmitir sus genes en el proceso de procreación y ésta puede ser efectiva solamente en la unión heterosexual de dos representantes de la misma especie. Esta necesidad se refleja en la conceptualización primitiva del universo como Pareja Suprema, con el padre celeste, gran fecundador, y la madre telúrica por él fecundada, que fue documentada para varias culturas del mundo (Eliade 2000: 260-262). Por lo tanto, creemos que la norma social de los mexicas, y otros pueblos mesoamericanos, estaba basada en la demanda de heterosexualidad, como método de garantizar la continuidad y orden de la sociedad. Los ejemplos de este tipo de reglas presentes entre los nahuas abundan en las fuentes coloniales, que aunque influídas por el pensamiento europeo, coinciden en tales informaciones como: los castigos severos a los homosexuales (Las Casas 1967: 24-25; *CF* X: 37, *HMP* 2005: 70,76; Olivier 2004: 305-311) o la percepción de la maternidad como estado de la suprema perfección de la mujer (Klein 1994: 241-242; Sahagún 1988: 392-413; Zuckerhut 2007: 71, entre otros). En efecto, la división principal de los géneros en el masculino y el femenino parece perfectamente justificada, aunque hay que recordar que, igual que en las sociedades occidentales, este tipo de normas y prohibiciones existía entre los antiguos nahuas porque no todos seguían

el modelo impuesto. En otras palabras, la realidad era mucho más compleja y presentaba varias transgresiones, tanto castigadas como aceptadas por la sociedad[55].

Como ya hemos mencionado anteriormente, las normas que rigen las sociedades provienen en gran parte de la ideología. En las primeras páginas de *Cuerpo humano e ideología,* López Austin (1996: 7) llama la atención hacia la preocupación de cada ser humano por su cuerpo. De ahí, argumenta, surge todo el sistema de creencias acerca del significado y funcionamiento del organismo. Ahora bien, la mayoría de los humanos nace con los rasgos biológicos que los determinan como hombres o como mujeres, y a partir de ellos la sociedad les asigna el género que luego va a formar su identidad sexual (López Hernández 2011: 37). Por lo tanto, nos parece apropiado buscar las raíces de lo femenino y lo masculino precisamente en la ideología, que se refleja sobre todo en los mitos y las creencias. No obstante, hay que recordar que incluso a nivel ideológico, como bien observa López Austin (1998: 6):

> ...el pensamiento mesoamericano no aceptaba la posibilidad de seres puros. Todo lo existente, aun los dioses, era una mezcla de las esencias de lo masculino y lo femenino y era el predominio de una de ellas lo que determinaba la clasificación y el grado de pertenencia de cada ser a uno de los dos campos taxonómicos...

Así, el universo nahua estaba ideológicamente formado por dos fuerzas, masculina y femenina, que tenían características atribuídas a la Pareja Suprema Primordial. Estas dos fuerzas en varios grados estaban presentes en cada elemento del cosmos, también en los seres humanos. En otras palabras aunque en una persona dada podían prevalecer los rasgos masculinos o femeninos constituyéndola como varón o hembra respectivamente, al mismo tiempo estaban presentes en ella también ciertas características del sexo opuesto. Era entonces también posible la existencia personas en las cuales las dos esencias estaban de tal modo equilibradas que podían ser clasificadas como seres de naturaleza ambigua, clasificados por Cecelia Klein (2001: 183-254) como "el tercer género".

Según López Austin (1998: 6; 1996: 59) igual que a nivel cósmico, también en el mundo humano cada género tenía características opuestas que, no obstante, se complementaban mutuamente, posibilitando la existencia perpetua del mundo. Lo femenino estaba vinculado con la oscuri-

---

[55] En la sociedad nahua de las reglas descritas en este párrafo quedaban exclusos los gobernantes y, tal vez, también una parte de la aristocracia. Como señala López Austin (1996 1: 342-343), los señores mexicas podían permitirse tanto la poligamía, como la homosexualidad y hasta el incesto. Según informa una de las fuentes citadas por este autor: "... en México había hombres vestidos de hábitos de mujeres, y éstos eran sométicos, y hacían los oficios de mujeres, como es tejer y hilar, y algunos señores tenían uno y dos para sus vicios." ("Costumbres, fiestas...", en: López Austin 1996 1: 343). Éste podría ser otro ejemplo de lo relativo que resulta la noción de género dependiendo del contexto social.

dad, la tierra, lo inferior, la muerte, la humedad y la sexualidad, mientras que lo masculino estaba relacionado con la luz, lo superior, la vida, la sequedad y la gloria. Los dos sexos, aunque conceptualizados en categorías opuestas, eran imprescindibles para la creación de la vida y, por lo tanto, gozaban de gran importancia ideológica en el mundo nahua. Para empezar, los mitos de la creación de la primera pareja humana, aunque precisan la división de roles entre géneros, no establecen la superioridad del hombre sobre la mujer:

> Luego hicieron a un hombre y a una mujer: al hombre le dijeron Uxumuco y a ella, Cipactonal. Y mandáronles que labrasen la tierra, y a ella, que hilase y tejiese.
>
> Y que de ellos nacerían los macehuales, y que no holgasen, sino que siempre trabajasen.
>
> Y a ella le dieron dioses ciertos granos de maíz, para que con ellos curase y usase de adevinanzas y hechicerías y, ansí hoy día facer las mujeres.
>
> (*Historia de los mexicanos por sus pinturas* 2005: 25)

Esta igualdad en importancia se notaba también en las invocaciones duales tipo "madre – padre", "abuelo – abuela" dirigidas tanto a los hombres como a las mujeres honradas, abundantes por ejemplo en los *huehuetlahtolli,*.

No obstante, la realidad cotidiana de los mexicas no ofrecía la igualdad de oportunidades a los dos géneros. Una de las características de lo femenino era su pasividad frente a la actividad masculina que se ve en varios relatos míticos, como por ejemplo, el de Mixcoatl y Chimalman (*Leyenda de los soles* fol. 80) o de Xochiquetzal y Tezcatlipoca (Muñoz Camargo 2003: 169-170). Esta pasividad femenina frente a los intentos amorosos del hombre se reflejaba también en la lengua. Además de las anteriormente citadas palabras referentes a la sexualidad femenina formadas con el prefijo *xochi-,* en el diccionario de Molina se encuentran también las entradas como por ejemplo:

> *Tlaxochiuilli*: muger encantada y lleuada por ay adelante (Molina 1992 2: 146v).
>
> *Tlatlatlacauilolli*: muger enlabiada y engañada con halagos (Molina 1992 2: 139r).
>
> *Tlapipicholli*: muger enlabiada y engañada con persuasiones y halagos (Molina 1992 2: 132r).

Además, los rasgos identificados con lo femenino hacen a la mujer representar, en cierto sentido, el caos primordial, el monstruo terrestre que tuvo que ser dominado por los dioses solares para que pudiera crearse el mundo ordenado (*Histoyre du Mechique* 2005: 108*;* Ibarra 1996: 117-121). En

este contexto hay que subrayar la coincidencia de esta visión con dos teorías provenientes del Viejo Mundo. Para empezar, se puede mencionar la teoría estructuralista de Claude Lévi-Strauss (2009: 381) que distingue como términos opuestos los de *la natura* y *la cultura*. Como observa Carol MacCormack (1980: 2-24), en las prácticas discursivas del Occidente los dos conceptos suelen asociarse con lo femenino y lo masculino respectivamente, indicando la necesidad de subordinación de la mujer al hombre. Por otro lado, como observa Elizabeth V. Spelman (1982, en: Butler 1990: 12), el pensamiento europeo desde la antigüedad hasta los tiempos modernos muchas veces solía conceptualizar lo femenino en términos del cuerpo y lo masculino, en términos de la mente, subrayando la necesidad de la dominación del último sobre el primero. Ambas ideas eran en realidad los modos de reforzar el orden patriarcal en las sociedades occidentales y, al parecer, podían tener un significado parecido también en la cultura nahua.

Hay también otra fuente que apoya la existencia de la dominación masculina en la ideología de los mexicas: la lengua. Monique Wittig (1983) en su análisis de las formas gramaticales de género demuestra que, en la mayoría de las lenguas usadas por las sociedades occidentales, éstas suelen constituir lo masculino como la categoría básica y general, de la cual se puede distinguir la variedad femenina de un objeto dado por las marcas de género adecuadas:

> Gender is the linguistic index of the political opposition between the sexes. Gender is used here in the singular because indeed there are not two genders. There is only one: the femenine, the "masculine" not being a gender. For the masculine is not the masculine, but the general (Wittig 1983: 64).

Esta idea, tiene su reflejo en náhuatl. Si bien es cierto que los sustantivos en náhuatl no poseen formas gramaticales de género (Lockhart 2001: 1, Carochi 2001: 44-46), en caso de la necesidad de distinguir el sexo femenino en una persona o animal se lo hacía por la agregación a la palabra en su forma básica, es decir masculina, una marca de género femenino, *cihuatl.* Así, en el diccionario de Molina (1992 2: 22v) encontramos las palabras como por ejemplo:

Ciua cauallo. Yegua

Cihua ichcatl. Oveja

Ciuamiztli. Leona

Cihuapilli. Señora, o dueña

Ciua teupixqui. Monja

Ciuatlacotli. Esclava

Lo mismo se refiere a la denominación de los lugares, objetos, o categorías femeninas, cuando al nombre básico, masculino, se agrega *cihua:*

> *Ciuacuicatl.* 'Chant de femme', dansé et récité par les femmes seules ou par des hommes déguisés en femmes (Wimmer 2004)
>
> *Ciua netotiliztli.* dança de mugeres (Molina 1992 2: 22v)

También López Austin demuestra en varias ocasiones que la predominación varonil en la sociedad mexica efectivamente existía, mencionando entre otros la poligamia, la idea del adulterio tratado como la violación del derecho de otro varón o varias expresiones lingüísticas:

> Un reflejo de esta concepción de predominio masculino se da en la lengua. Verbos como *oquichhuía (nitla),* que etimológicamente alude a acciones de varones, significaba "adquirir con trabajo lo necesario para la vida", y el participio *tlaoquichhuiani* se aplicaba al individuo, varón o mujer, suficientemente paciente y resignado que podía soportar las penas y el trabajo (López Austin 1996: 330).

Como ejemplo final de la dominación masculina entre los nahuas podríamos mencionar la poligamia y los matrimonios exogámicos que, en la clase noble de la sociedad nahua servían para establecer uniones políticas y garantizar el poder sobre los vasallos o, en el caso del primer *tlatoani* mexica, legitimizar su derecho al trono (Gillespie 2005:45-176, Marcus 2001: 330-334, Townsend 2006: 365-368, Read y Rosenthal 2006: 334-335). En la interpretación de Lévi-Strauss el intercambio cíclico de mujeres entre los clanes masculinos servía para construír y cuidar sus relaciones, reforzando al mismo tiempo el sistema patriarcal:

> Exchange – and consequently the rule of exogamy – is not simply that of goods exchanged. Exchange – and consequently the rule of exogamy that expresses it – has in itself a social value. It provides the means of binding men together (Lévi-Strauss 1969: 480 en: Butler 1990: 41).

Townsend llama la atención hacia las expresiones que en náhuatl se referían al matrimonio:

> In the 1540s census of Morelos, the word *cihuatia* meant for a man to acquire a woman, and the word *oquichtia* meant for a woman to acquire a man. Sometimes they used *manque*, meaning, "They took each other," or in our words, "They were married." In the annals, however, there was almost always a male subject and female object in discussions of marriage brokering. "He asked for her." "He took her." "He gave her. . . ." Some of the women whom a man took to live with him became official wives in the sense that lengthy ceremonies were conducted; others simply lived with him. Motolinia, who did not speak Nahuatl, said that the latter kind of woman was called a *tlacihuaantli* (taken woman), but that if a woman wanted to clarify

> that she had been freely given by her family rather than forcefully taken, she could insist on the title *cihuanemactli* (given woman) (Townsend 2006: 365).

Todas ellas reflejan el papel pasivo de la mujer y el activo del hombre. En resumidas cuentas, aunque la ideología mexica concebía los dos sexos como importantes para el funcionamiento adecuado del universo, en la realidad cotidiana era el hombre quien detentaba el poder. Mientras tanto, la mujer, gracias a su sexualidad y fertilidad, era normalmente concebida como un ser investido de poderes, benévolos o malos. Como la tierra, con la cual se asociaba, era capaz de dar vida pero, al mismo tiempo, con su actividad, sobre todo sexual, podía suponer peligro para el hombre.

2. El problema de la interpretación de la oralidad nahua

En la lengua española hay dos términos que sirven para denominar la acción de trasladar un sentido expresado en una lengua a otra: *interpretar,* que normalmente se refiere a las expresiones orales, y *traducir,* usado para las formas escritas. Por este motivo, parece que en el caso de las producciones artísticas analizadas en el presente trabajo, dado su origen oral, el término más adecuado sería la interpretación.

Es una decisión basada también en las observaciones hechas por varios especialistas acerca del problema del traslado de la expresión artística de una lengua a otra. Como subraya entre otros Barańczak (1992: 15), la traducción de las letras y, en especial, de la poesía, nunca es exacta en otro sistema lingüístico, siendo más bien su interpretación:

> ... interpretacja translatorska w ostatecznym efekcie *stwarza* analogiczny – analogicznie funkcjonujący – tekst w innym języku etnicznym. Gotowe tłumaczenie jest jak gdyby namacalnym, wymiernym dowodem, że się idealnie zrozumiało oryginał. Tak idealnie, że jest on w stanie funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo jak w języku i kulturze A (Barańczak 1992: 15).

> [... la interpretación (de la poesía) tiene como su destino final *crear* un texto análogo – que funcione de manera análoga – en otra lengua étnica. El efecto de esta labor es como una prueba concreta y visible de que se ha entendido perfectamente el texto original... Que se lo ha entendido tan bien que su reproducción en la lengua B y en la cultura literaria B funciona del mismo modo que lo hace en la lengua y cultura A].[56]

La observación de este autor nos lleva a una de las características básicas de cada traducción e interpretación, tanto pragmática como literaria: el acto de trasladar un texto o una expresión oral de una lengua a otra es al mismo tiempo un acto de comunicación, y no sólo entre dos lenguas distin-

[56] Trad. K.Sz.

tas, sino sobre todo entre dos culturas. Como observa Humboldt, cada lengua tiene su propio modo de percibir y conceptualizar el mundo, por lo cual la traducción es en realidad la intermediación entre dos sistemas ideológicos y culturales diferentes (en: Pieńkos 2002: 56).

Roger Bacon, por su lado, llama la atención que para hacer una buena traducción hay que conocer perfectamente también el tema de la misma (Bacon 1897, en: Pieńkos 2002: 52). En el caso de la interpretación literaria, el problema es aún más complejo. Si bien la traducción de los textos pragmáticos requiere bastante trabajo para aprender la terminología especializada, tanto como las reglas y contextos de su uso, en el caso de las obras literarias es una cuestión de un talento innato. Como se puede apreciar en numerosos ejemplos de la traducción de varias obras poéticas propuestas por Barańczak (1992), captar la intención del autor de la poesía requiere no sólo cierta habilidad, sino también una sensibilidad artística imposible de aprender. El problema tiene su raíz en el hecho de que, en el caso de la poesía, el sentido principal puede expresarse a través de varios recursos formales, desde la parte verbal hasta la métrica y el sistema rítmico escogidos por el autor. El arte de buena interpretación de una obra poética consiste pues en encontrar esta dominanda semántica y conservarla en el texto de destino (Barańczak 1992: 21).

Resumiendo, no es posible conservar en la traducción toda la riqueza de una obra literaria original. Por este motivo, el trabajo de traducir consiste en realidad en una serie de elecciones que hay que hacer para conseguir el mejor resultado posible. Ya sabemos, que el objetivo principal de cada traducción es entender correctamente el mensaje cifrado en la lengua de origen y comunicarla luego en la de destino. Para hacerlo bien es preciso conocer perfectamente las dos lenguas y sus culturas, tanto como ser especialista en el tema de la obra. Está claro que en el caso de la poesía el problema se complica aún más debido a la importancia de conservar no sólo la equivalencia terminológica del texto, sino también las cualidades estéticas de la forma, que pueden tener igual o mayor valor para el sentido total de la obra. En otras palabras, para interpretar bien la poesía hay que ser un poeta y conocedor de las culturas en cuestión.

Algunos problemas vinculados a la traducción de los cantos nahuas

Como explica Barańczak (1992: 16), el objetivo de traducir la poesía es provocar en el lector los sentimientos parecidos a los que tendría al leer la obra original. No obstante, vale la pena recordar también que a veces los motivos de la traducción pueden ser diferentes. Como subraya Nida (1964: 156), aparte del tipo de comunicado trasmitido, lo que determina el carácter de la traducción son también los objetivos del traductor y las expectaciones de los lectores.

La teoría de la traducción, en especial en el caso de la literatura, suele destacar tres posibilidades de focalización de la traducción: *author*

centered, text centered y *reader centered*. La primera es la traducción que intenta reflejar lo más fiel posible la supuesta intención del autor, conservando el estilo literario de la época y los valores morales confesados por éste. La focalización en el texto supone, en cambio, una extrema fidelidad a lo escrito/dicho, es decir una perfecta equivalencia formal, a veces a costa de la inteligibilidad del comunicado. Finalmente, la orientación hacia el supuesto lector sacrifica ciertos rasgos formales del texto, adaptando el mensaje trasmitido a las necesidades estéticas de la audiencia. Por supuesto, lo que se recomienda a los traductores es conservar, en la medida de lo posible, los tres tipos de fidelidad, es decir, guardar el estilo de la época de la creación, ser fiel a la forma y trasmitir el comunicado de modo que provoque en el supuesto lector las mismas emociones que el original provocaría en los hablantes de su lengua. Desgraciadamente, es una tarea muy difícil y en muchos casos el traductor se ve forzado a escoger uno de estos tres caminos como el primordial, intentando satisfacer los requísitos de los otros dos sólo parcialmente.

Lo que normalmente determina tal decisión es el carácter del texto y el objetivo con el que se emprende la tarea de la traducción. En el caso de los cantos nahuas, debido a su carácter oral, desconocemos al autor y, en realidad, no somos capaces de establecer la fecha exacta de su creación, lo que complica, o hasta imposibilita, la orientación fijada hacia el autor. No obstante, hay que recordar que la diferencia temporal y cultural que nos separa de los antiguos nahuas, así como la falta de información acerca del contexto exacto de la presentación de las obras en cuestión, constituyen los factores que pueden dificultar seriamente el entendimiento de su contenido. Por este motivo, el traductor no puede negarse a investigar estos aspectos, en la medida de lo posible, antes de emprender su tarea.

En lo que toca a los otros dos enfoques, también resultan bastante difíciles y dependen del objetivo de la traducción. Dada la exclusión de los textos de su contexto original, vinculado a la música, baile y un ambiente determinado, la perfecta equivalencia formal lleva frecuentemente a resultados muy oscuros en cuanto a la inteligibilidad del comunicado. En muchos casos sería una traducción palabra por palabra en vez de sentido por sentido que casi nunca da resultados aceptables. Finalmente, sin comprender bien el sentido del texto traducido tampoco se puede trasmitirlo en forma estéticamente atractiva al lector.

La clave es, pues, la reconstrucción del contexto y del sentido de las obras analizadas. Una vez entendidos estos, el traductor tiene que tomar la decisión de si quiere seguir las normas de la oralidad, aunque éstas puedan resultar problemáticas desde el punto de vista de la traducción, o prefiere trasmitir fielmente el contenido verbal del texto y/o tal vez adaptarlo también a las necesidades estilísticas de un lector letrado.

El segundo problema es que, debido a la diferencia cultural enorme entre la cultura del original y la cultura-meta, los textos traducidos pueden

contener varios conceptos difícilmente explicables en la lengua de destino. En esos casos el traductor otra vez tiene que elegir el camino más adecuado: dejar el término incomprensible para el lector en su forma original y, en caso de necesidad, explicarlo al pie de página; traducirlo de modo descriptivo, sacrificando la forma y siempre dejando cierto hueco informativo; o sustituirlo por algún equivalente imperfecto, pero que funcione de manera más o menos parecida en la lengua-meta, creando una expresión estéticamente bella y bien comprensible para el lector a costa de su fidelidad al sentido original. Para dar unos pocos ejemplos veamos las traducciones de algunas palabras en los cantos nahuas:

a) Tlatoani

La traducción exacta de esta palabra sería "el que habla". En el mundo nahua con este término se denominaba a los gobernantes principales de las ciudades-Estados. Las traducciones de esta palabra en los textos de los *cuicatl* eligen generalmente entre dos opciones:[57]

- Tanto Bierhorst (1985a: 384-391) como Garibay (1968: 55-60) traducen la palabra con el equivalente europeo de *king* y *rey* respectivamente
- Read y Rosenthal (2006: 320-331) prefieren dejar el término náhuatl *tlatoani*

La diferencia surge, a nuestro parecer, del objetivo con el que se hicieron estas traducciones. Las obras de Bierhorst (1985a: V) y de Garibay (1964: VII-IX) tenían como objetivo principal dar a conocer al público más amplio posible la creación de los antiguos nahuas. La traducción de Read y Rosenthal (2006), en cambio, fue publicada como parte de un artículo especializado y, por consiguiente, estaba destinada a un grupo más limitado de lectores interesados en el tema. En consecuencia, los autores pudieron suponer que los lectores estén familiarizados con el término náhuatl y que la sustitución de éste por su equivalente imperfecto sería percibida como poco profesional.

b) Ahuiani

La traducción literal del náhuatl sería "el/la que alegra a otros". El término en cuestión, se aplicaba a las danzantes y cantantes profesionales que acompañaban a los guerreros destacados en las casas de canto. Estas mujeres fueron denominadas por los eclesiásticos europeos con palabras españolas que les parecían más adecuadas, a saber: "putas" o "mujeres públicas" (véase p.ej. Molina 1992, 2: 9v). Las traducciones de este término en los *cuicatl* presentan las siguientes posibilidades:

- Garibay (1968: 60), tanto como Read y Rosenthal (2006: 330), optan por la traducción directa del náhuatl lo que en efecto da: *mujer de placer* y

[57] Los ejemplos proporcionados en este apartado provienen del *Canto de las mujeres de Chalco* (*CM* fols. 72r-72v)

pleasure woman respectivamente. En ambos trabajos, además, el término náhuatl queda aclarado en los comentarios a la obra, aunque en el caso de Garibay (1968: XLV-XLVI) la explicación aparece en los comentarios a otro poema (*cococuicatl*).

- Bierhorst (1985a: 391), en cambio, propone la traducción de los frailes: *whore.*
- Camilla Townsend (2006: 389) propone una opción parecida, aunque suavizada y, por consiguiente, más próxima en el sentido al término náhuatl: *courtesan.*

En el caso de estas diferencias interpretativas, la clave de su explicación sería el enfoque aplicado por los traductores. Garibay hace su traducción con el fin de divulgar la cultura nahua pues, al parecer consideró necesario explicar, por lo menos brevemente, este aspecto de ella. Read y Rosenthal dan a su trabajo un enfoque histórico, pero también entran en los pormenores lingüísticos de la obra, por lo cual la explicación de los términos complejos desde el punto de vista de la traducción parece totalmente natural. Townsend, por su lado, analiza el canto en cuestión en términos de la situación de la mujer nahua y la expresión que usa constituye probablemente el mejor equivalente europeo para la palabra *ahuiani.* Finalmente, para Bierhorst, centrado en la idea de que eran los cantos de los espíritus, el problema de la supuesta prostitución entre las *ahuianime* era, al parecer, de importancia secundaria. Además, como se verá a continuación, todas las traducciones de este autor tienden a exponer lo sexual de modo más directo y, en consecuencia, lo más fuerte posible.

Varias dudas interpretativas surgen también de ciertas características de las fuentes y de la lengua náhuatl. Para empezar, los textos registrados en los manuscritos antiguos, debido a fuertes rasgos de la cultura audio-oral presentes en quienes los redactaron y a la falta de las normas de ortografía en aquella época, suelen contener muchas palabras agrupadas. Ahora bien, lo que en la mayoría de las lenguas europeas no constituye gran complicación, en náhuatl, que es una lengua aglutinante[58], obliga a los traductores a hacer sus propias divisiones en unidades semánticas, la tarea que puede dar resultados muy diferentes, como por ejemplo:

a) *ynompacao* → Peñafiel (1899 fol. 72r); Read y Rosenthal (2006: 322): "there it is"
   in nompaca o → Garibay (1968: 56): "mi alegría"
   yn ompa ca o → Bierhorst (1985a: 386-387): "there they are"
b) *aoquichpilli* → Peñafiel (1899 fol. 72v)
   a oquichpilli → Bierhorst (1985a: 386-387): "Ah, man-child"/Read y Rosenthal (2006: 325): "You're not a noble man"
   aoc ichpilli → Garibay (1968: 57): "Ya no hay jugo"

[58] Entre las lenguas europeas aglutinantes son, por ejemplo: el húngaro, el finlandés, el vasco.

Además del carácter aglutinante, lo que permite varias interpretaciones de la misma palabra o expresión es la polisemia de algunos de sus elementos. A continuación se presentan más ejemplos:

a) teihicolti hueltetlamachti yaoxochitla (Peñafiel 1899 fol. 72r)

Una expresión registrada de este modo en el manuscrito, fue traducida por Bierhorst y Garibay de dos modos completamente diferentes:

> *in tehicolti, huel tematlachti yaoxochitl* → "la que da horror a la gente, la que adiestra, la flor de la guerra" (Garibay 1968: 55)
>
> *teihicolti huel tetlamachti yaoxochitla* → "Desirable, pleasurable war flowers" (Bierhorst 1985a: 384-385)

El núcleo del problema eran las palabras:

> *teihicolti* – Garibay tomó como raíz el verbo *ihicoltia,* "tiranizar", mientras que Bierhorst aparentemente optó por *icoltia,* "desear, codiciar". Tomando en cuenta que con *h* los escribas coloniales solían marcar el saltillo, es decir la consonante oclusiva glotal sorda, es bien probable que al oír las dos palabras no serían capaces de distinguir entre ellas. Por lo tanto, en realidad, cada una de las dos traducciones puede ser correcta.
>
> *tetlamachti* – Bierhorst partió del verbo *tlamachtia,* "ser rico en hazienda o gozarse mucho" (Molina 1992 2: 145r), mientras que Garibay, al parecer, trató el *tla-* inicial como marca de objeto y tomó como raíz el verbo *machtia,* "doctrinar".

b) Ancaço can nicantinech nahualan → Peñafiel (1899: 72v),
Ancaço can nicantinech nahualan → Read y Rosenthal (2006: 325): "Because just so, here, you might bewitch me"/ Garibay (1968: 57): "Tal vez aquí tú me embrujaste"
Anca ço cannican tinechnahua lan => Bierhorst (1985a: 388-389): "Yet it looks as though you're dancing as my partner"

En este caso la clave para entender las incongruencias es la expresión *tinechnahualan.* Tanto Garibay, como Read y Rosenthal al parecer buscaron la raíz de esta palabra en *nahualli,* "brujo" o en *nahualhuia,* "embrujar", mientras que Bierhorst aparentemente tomó como base la palabra *nahua*: "dançar asidos delas manos" (Molina 1992 1: 35v). Así, todos los traductores tenían sus razones que, aunque justas, dieron en efecto traducciones diferentes.

El problema se hace aún más grave debido al carácter oral del texto, que sacado de su contexto original, ofrece un amplio abanico de interpretaciones posibles:

- *Ye no niauh in nochan noconetzin:*

Garibay (1968: 57): "Ya me voy a mi casa, mi hijito"
Bierhorst (1985a: 388-389): "O babe, I'm headed Home"
Read y Rosenthal (2006: 326): "I'm going to my home, my dear child"

- *...ahço no netlacamachon tochan:*

Garibay (1968: 57): "tal vez hay conocimiento en nuestra casa"
Bierhorst (1985a: 388-389): "Is there prosperity at Home?"
Read y Rosenthal (2006: 326): "Perhaps like this [there would] be prosperity in our home"

Aparte de unos detalles que varían en la traducción de estos dos fragmentos, como se ve, la mayor diferencia interpretativa está en el valor semántico que los traductores dan a la palabra *chantli*, "casa". Tanto Garibay como Read y Rosenthal entienden esta palabra en su sentido literal, a saber, bien como una casa-edificio, bien como una casa-familia, o más probablemente como los dos al mismo tiempo, es decir "una casa familiar". Mientras tanto, Bierhorst supone que todo el contexto del canto tenía que indicar a que era el yo lírico femenino que metafóricamente se denominaba casa a sí mismo, o más bien a sus órganos sexuales. La consecuencia es, por supuesto, la interpretación completamente diferente de todo el fragmento del que provienen estas dos citas.

Finalmente, debido a lo alejado en el tiempo y espacio que estamos de la cultura de los antiguos nahuas, y a la falta de información acerca del contexto de la enunciación de los cantos analizados, los textos muchas veces resultan muy oscuros, lo que abre muy distintos caminos de interpretación. En consecuencia, como hemos visto cada traductor, al emprender su obra, tiene cierta idea acerca del resultado esperado y las ambigüedades interpretativas siempre las resuelve a favor de su idea. La influencia que tuvieron los objetivos y opiniones que acerca de los textos interpretados tenían sus traductores la veremos con más detalle en el apartado siguiente, donde se presentan brevemente las principales traducciones de los manuscritos estudiados.

Las traducciones disponibles de Cantares mexicanos y Romances de los señores de la Nueva España

Entre varias traducciones de los manuscritos estudiados hay que destacar sobre todo tres ediciones completas de ellos: de Ángel María Garibay, John Bierhorst y de un grupo de investigadores coordinados por Miguel León-Portilla. Además, se publicaron muchas interpretaciones

interesantes de unos cantos sueltos que presentan el análisis pormenorizado del posible contexto de representación de estas obras y del lenguaje usado en ellas.

a) Ángel María Garibay Kintana

La primera traducción de todos los textos recopilados en los manuscritos de *Cantares mexicanos* y *Romances de los señores de la Nueva España* fue publicada por Garibay en tres tomos titulados *Poesía náhuatl* (1964, 1965, 1968). Fue un gran inicio en los estudios sobre los *cuicatl* y seguramente merece gran estima por el avance que posibilitó.

No obstante, al mismo tiempo, cabe mencionar ciertos rasgos de esta obra que hay que tomar en cuenta al usarla en la investigación propia. Para empezar, el autor estructuró su libro de acuerdo con dos objetivos: el de presentar sólo la palabra antigua, es decir la prehispánica, y el de exponer sus rasgos poéticos. Fue probablemente por estos motivos, por los cuales Garibay decidió organizar los textos temáticamente y no siguiendo el orden en el que aparecen en el manuscrito. Además, en muchos casos eliminó los fragmentos evidentemente cristianos, dejando sólo los versos que, en su opinión, presentaban clara procedencia prehispánica. Hizo también varias modificaciones, o correcciones en la transcripción, cambiando letras, acortando reduplicaciones o dividiendo vocablos largos, evidentemente formados por un grupo de palabras, en las unidades de significado que, según él, componían un grupo dado. En el último tomo de la *Poesía náhuatl* el autor compiló los cantos que, en su opinión, constituían un teatro nahua en vías de desarrollo. Llamó a estos cantos "mímicos", es decir, originalmente acompañados de gestos, disfraces y mímica de los actores, muchas veces también dialogados, y subjetivamente dividió papeles entre los supuestos actores.

Finalmente, en su traducción intentó seguir los modelos de la Antigüedad europea, dividiendo el texto en versos, limpiándolo de la mayoría de exclamaciones, o en ocasiones repitiendo u omitiendo algún fragmento. Los textos en español que constituyen el resultado de esta traducción reflejan la belleza estética de la mente nahua y tratan los temas como guerra o sexualidad de una manera muy suavizada. Resumiendo, nos parece que la transcripción y la traducción ofrecidas por Garibay, son típicamente orientadas a la satisfacción estética de un lector contemporáneo, no interesado en el estudio de los detalles de los textos. El material está presentado de modo accesible y claro, pero a costa de la fidelidad al original.

b) John Bierhorst

Otro estudioso que emprendió la tarea de transcribir y traducir los dos manuscritos enteros fue John Bierhorst, quien publicó los resultados de su trabajo en dos libros: *Ballads of the Lords of New Spain. The Codex* "Romances de los Señores de la Nueva España" (2009) y *Cantares mexicanos. The Songs of the Aztecs* (1985a).

Ambas obras presentan una transcripción muy fiel al original: se conserva el orden de los textos, su estructura y el contenido. Gracias a ello, la versión en náhuatl ofrecida por Bierhorst puede servir de base para estudios más detallados de los cantos. Sin embargo, las traducciones de este autor, aunque en principio también fieles, presentan cierto grado de interpretación subjetiva. Para empezar, en el caso de los cantos considerados por Garibay (1968) como dialogados, Bierhorst también intenta dividir subjetivamente papeles entre los supuestos actores. Más aún, en algunos casos añade sus comentarios acerca de los gestos o mímica que, en su opinión, acompañaban a los textos, lo que le permite interpretar el contenido de modo totalmente diferente del propuesto por Garibay. De esta manera, por ejemplo, hay un fragmento en el *cococuicatl,* que en la traducción de Garibay (1968: XLVI) es un poema con unas alusiones sexuales veladas y metafóricas, mientras que en la de Bierhorst (1985a: 509), gracias a las didascalias añadidas por el autor, parece más bien una muestra de la pornografía lésbica precortesiana. Cabe agregar también que el autor no siempre es consecuente en sus decisiones traductoras. Por ejemplo, puesto que los nombres propios en náhuatl tienen normalmente un significado determinado, p. ej. Macuilxochitl ("Cinco Flor"), el traductor tiene que decidir si traducirlos o dejarlos en náhuatl. Si bien Garibay optó conservar todos los nombres propios en su forma original, Bierhorst traduce sólo algunos (p. ej. Tozquatectzin – "Parrot-Head Lord"), mientras que otros los deja en su forma original (p. ej. Nanotzin).

Además, como ya se ha mencionado, Bierhorst en sus obras promueve su propia interpretación de los *cuicatl*, considerados por él como cantos de los espíritus, practicados también entre algunos grupos indígenas norteamericanos. En consecuencia, sus traducciones siguen esta idea y las posibles dudas interpretativas acerca de los fragmentos más complejos, o ambigüedades lingüísticas, las resuelve arbitrariamente. Es más, el estudioso norteamericano incluye en esta categoría todos los cantos recogidos en los manuscritos en cuestión, a pesar de que éstos claramente presentan géneros muy diversos. Así, en la introducción a su obra, explica que los cantos femeninos, con sus alusiones a las relaciones tanto hetero como homosexuales, demuestran que, probablemente, en la ideología nahua las mujeres – gracias a sus naturales poderes reproductivos – eran consideradas unos medios especialmente eficaces en la evocación de los espíritus. Los poemas de temática lésbica, argumenta el autor, aluden al miedo que tienen las mujeres a los espíritus evocados, por lo cual deciden refugiarse en las relaciones homosexuales (Bierhorst 1985a: 95).

c) Otros investigadores

En 2011 apareció la edición completa más reciente de *Cantares mexicanos*. Es una obra del grupo de investigadores de la UNAM, INAH y Colegio de México coordinada por el eminente mesoamericanista, Miguel

León-Portilla. Además de la traducción de los cantos al español, esta edición ofrece también muchas informaciones valiosas acerca de la historia y estudio codicológico del manuscrito, así como acerca de la naturaleza, temática, traducciones y supuesta autoría de los cantares recogidos.

Además de las ediciones de obras completas, en nuestro análisis vamos a consultar las traducciones e interpretaciones de unos cantos determinados que fueron publicados en forma suelta en las obras de autores diferentes. Entre estos últimos cabe mencionar las traducciones de León-Portilla, que en muchos casos están basadas en las de Garibay, aunque en ocasiones también introducen ciertas modificaciones. Además, nos basaremos también en los trabajos de Kay Read y Jane Rosenthal, Camilla Townsend, Patrick Johansson, Richard Haly y otros.

3. El análisis de los cantos escogidos

En los capítulos anteriores hemos comentado la naturaleza de la oralidad náhuatl y los rasgos característicos de uno de sus géneros, es decir de los *cuicatl*. Hemos planteado las dificultades principales vinculadas a la interpretación de estas obras y hemos señalado la importancia del conocimiento del contexto socio-cultural de su representación para el entendimiento correcto del mensaje cifrado en ellas. Basándonos en estas informaciones hemos decidido estructurar el presente análisis del modo siguiente: cada sección empieza con una descripción formal de un canto dado y está seguida de una reconstrucción del posible contexto de su enunciación. Una vez presentados esos datos, citamos las obras en náhuatl en la paleografía ofrecida por Antonio Peñafiel (1899) y las acompañamos de nuestras traducciones. Finalmente, comentamos los cantos por fragmentos y, basándonos en las obras de los traductores eminentes así como en las interpretaciones propias, destacamos las expresiones relacionadas con la mujer y lo femenino, y las comparamos con las informaciones proporcionadas por otras fuentes.

Chalcacihuacuicatl

El primero de los cantos que vamos a analizar aparece en el manuscrito de *Cantares mexicanos* en los folios 72r-73v. Debajo del título, *Chalcacihuacuicatl*, se encuentra una nota explicativa que, como se verá más adelante, ayudó a establecer el posible contexto de representación de esta obra. El texto está compuesto por seis partes divididas por las cadencias del tambor marcadas, por ejemplo, del modo siguiente: *Toco tico tocoti toco tico tocoti toco tico tocoti*. En cada parte se distinguen unidades menores que Karttunen y Lockhart (1980: 20-21) denominan "versos". Garibay presenta esta obra como un diálogo entre varios personajes femeninos, sin embargo, en el texto original no aparece ninguna indicación acerca de la supuesta distribución de papeles entre actores, por lo cual hay que tratar la pro-

puesta del investigador mexicano más bien como arbitraria. Igual que en la mayoría de los textos coloniales escritos en náhuatl, también aquí se nota la falta de las reglas de ortografía y puntuación.

Las traducciones que sirvieron de base para el presente análisis provienen principalmente de las obras de Garibay (1968: 60) y Bierhorst (1985a: 384-391), que luego fueron contrastadas con las propuestas presentadas en los artículos de Read y Rosenthal (2006: 313-348), Townsend (2006: 349-389) y en el libro de León-Portilla (1994: 289-313). Como se verá, cada traductor tenía su propia idea acerca del contexto y de la finalidad de la representación de este canto, lo que influyó seriamente en su traducción. Además, presentamos también los resultados de nuestro intento interpretativo.

El contexto de representación de la obra

En su *Séptima Relación* Chimalpahín (fols. 174v-175r, 1998: 108-111) relata que en el año 13-Caña los habitantes de las provincias de Chalco, Tlalmanalco y Amecameca vinieron ante Axayacatzin de Tenochtitlan para presentarle su canto, el *Chalcacihuacuicatl.* El *tlatoani* se encontraba en el palacio de sus mujeres cuando se inició el canto. El principio no fue muy satisfactorio porque, como informa Chimalpahín, el músico tlalmanalca que dirigía el espectáculo lo hacía con poca diligencia y hasta dejó de tocar el tambor al no saber cómo seguir. Entonces otro músico, proveniente de Amecameca, llamado Quecholcohuatzin, se colocó rápidamente junto al tambor y empezó a guiar el baile. Lo hacía tan bien que el mismo *tlatoani* decidió salir a juntarse a la diversión y, acabada ésta, llamó a Quecholcohuatzin para felicitarle por su talento, le dio varios regalos y decidió dejarlo en sus palacios como músico de la corte.

Esta historia concuerda con la nota inicial al canto que informa que: *Intlalilil chalca ic quimopapaquiltilico in tlatohuani Axayacatzin...* "Es una composición de los chalcas. Con ella vinieron a alegrar al señor Axayacatzin" (*CM* fol. 72r, trad. K.Sz.). El padre Garibay, al parecer todavía no estaba consciente de la correspondencia entre esa nota y la información proporcionada por Chimalpahín, por lo cual califica el canto en cuestión como una muestra de la producción mímica que, según este autor, constituía una fase inicial del desarrollo de las formas teatrales nahuas (Garibay 1968: VII-XIII). En la opinión de Garibay, el *Chalcacihuacuicatl* pertenecía a un complejo de cantos sacros con los cuales, a través de las alusiones sexuales se festejaba la vitalidad, mientras que su contenido es una burla que hacen de Axayacatl los hombres chalcas difrazados de mujeres sugiriendo que éste fue capaz de conquistar a las mujeres y no a ellos (Garibay 1968: XLIII).

León-Portilla (1994: 289), al notar la correspondencia entre el canto y el texto de Chimalpahín corrigió un poco las observaciones de Garibay sugiriendo que el objetivo principal de esa obra era acrecentar la benevo-

lencia del *tlatoani* mexica. Conquistados por el antecesor de Axayacatl, Motecuhzoma Ilhuicamina, los chalcas se encontraron en una situación muy difícil. Ésta, no obstante, se suavizó con la entronización de Axayacatl, por lo cual, sugiere León-Portilla (1994: 289), se atrevieron a buscar la oportunidad de mejorar su estatus aún más a través de un canto erótico:

> Aquiauhtzin[59] buscó sutilmente con su canto, por el camino de un reto, nueva forma de acrecentar la benevolencia de Axayacatl respecto de los vencidos. Son ahora las mujeres de Chalco las que emprenden la guerra. El poeta las hace hablar: invitan al señor de Tenochtitlan a una lucha donde sólo podrá triunfar el muy bien dotado sexualmente.
>
> La guerra se transforma en asedio erótico, acercamiento de contrarios, acto sexual con todos sus preámbulos. El canto finamente pornográfico – según vamos a verlo – agradó por cierto, en extremo, al aludido y desafiado Axayacatl (León-Portilla 1994: 290).

Así, gracias a la observación de León-Portilla, el *Chalcacihuacuicatl* se situó en un contexto histórico concreto. Además, cambió también la interpretación del supuesto fin de este canto: los chalcas no se burlan de Axayacatl – una hipótesis que desde el principio parecía poco probable dada su situación política como tributario de Tenochtitlan – sino que intentan aplacarlo y divertirlo proponiendo otra batalla, la sexual.[60]

Bierhorst (1985a: 502-507), por su lado, se opone totalmente a las dos interpretaciones expuestas arriba. De acuerdo con este autor, no es un canto chalca, sino una obra compuesta por los mexicas que así se burlaron de los enemigos conquistados. Además, como mantiene este estudioso, Axayacatl invocado en la obra está muerto y el cantor trata de establecer el contacto con su espíritu. Bierhorst agrega también que el *Chalcacihuacuicatl* fue representado en los tiempos coloniales, lo que apoyaría su suposición acerca del movimiento revitalizador indígena que quería recuperar el poder con la ayuda de los espíritus de guerreros muertos. Finalmente, Bierhorst propone que tanto la nota explicativa al canto como la relación de Chimalpahín fueron inventadas por el glosador y el cronista respectivamente a base del texto del *cuicatl* en cuestión y no tenían nada que ver con su conocimiento de la situación real.

Kay A. Read y Jane Rosenthal (2006: 313-348) proponen una interpretación de este canto que nos parece la más acertada. Las autoras parten de la misma idea que León-Portilla considernado el *Chalcacihuacuicatl* un canto forjado con fines políticos. Difieren, no obstante, en lo que toca a la

---

[59] Aquiauhtzin es el supuesto autor de la obra analizada (Chimalpahín fols. 174v-175r, 1998: 108-111).

[60] La correspondencia entre el sexo y la guerra la notó también Garibay (1968: XLIII) en sus comentarios a este canto, pero no desarrolló la idea.

voz lírica y el valor metafórico del texto. Según ellas, el yo lírico del texto es una voz de Chalco personificado como una mujer tomada en guerra por Tenochtitlan:

> The song likens Chalco to one of Axayacatl's many wives, all of whom came to Mexico as the result of alliances formed either through diplomacy or conquest; acts that tied lineages and cemented socio-political relationships. In this case, Chalco would have come through conquest; although, as we shall see, she will try to make a claim for a different relationship based on her historical lineage. Through titillation, humor, sometimes a few insults, a few veiled threats, some offers of help, and reminders of his royal responsibilities, the Chalcan songsters told Axayacatl that they wanted their status improved (Read y Rosenthal 2006: 318).

La interpretación propuesta por las autoras explica todas las aparentes incongruencias que los demás investigadores atribuían a la parte del mensaje cifrada en el contexto no-verbal del canto. Además, aceptando tal explicación del sentido velado de este canto y suponiendo que Axayacatl, al oírlo, lo entendió de la misma manera, quedan claras las palabras que pronunció a sus mujeres al presentarles a Quecholcohuatzin:

Cihuayé, ximoquetzacan xicnamican, amotlan xictlalican, nican huitz yn amochauh; huel xiquittacan, xiqui-ximatican, ca onicxapoltac. (...) Ca amochauh yez mochipa; axcan noconana nocuicacauh yez. (Chimalpahín, *Séptima Relación,* fols. 175r-175v)	Mujeres, levantaos y acudid a su encuentro, sentadlo entre vosotras, que llega vuestro rival; miradlo bien y reconocedlo, pues [también a él] ya lo desfloré. (...) Él será en adelante vuestro compañero, y yo lo tomo desde ahora como mi cantor. (trad. Rafael Tena, 1998: 111)

Camilla Townsend (2006: 349-389) estudió el canto en cuestión desde el punto de vista de la mujer nahua e hizo una interpretación que permite complementar el análisis de Read y Rosenthal. Una vez aceptada la idea de que el "yo" lírico del *Chalcacihuacuicatl* es la comunidad de Chalco personificada en la figura de una concubina, o mujer de tercera categoría, de Axayacatl, vale la pena consultar el trabajo de Townsend para aproximarse a la situación de las mujeres en el México antiguo. La autora explica las reglas que regían el intercambio de mujeres en la vida política de los nahuas y las condiciones de vida en que podía encontrarse la mujer que está hablando en el texto estudiado. Townsend, igual que Read y Rosenthal y al contrario, por ejemplo, de Garibay, cree que es una sola voz femenina que está hablando a lo largo de todo el canto.

Todas estas diferencias interpretativas se dejan notar ya en los mo-

dos de traducir el título de la obra. *Chalcacihuacuicatl* es un sustantivo compuesto por tres elementos: *chalca – cihua – cuicatl.* El primero de ellos indica a la procedencia de la región de Chalco, pero no especifica si lo procedente de aquella región es *cihua(tl)* o *cuicatl. Cihua,* por su lado, ofrece por lo menos tres posibilidades de la traducción: *cihuatl* – "mujer", *cihua'* – "mujeres", *cihua-...* – "femenino". Finalmente, *cuicatl* como sustantivo inanimado puede denominar tanto la forma plural como singular de la palabra "canto". Si el último de los componentes, por su contexto, no presenta mayores dudas – es un canto – los demás pueden traducirse de modos diferentes dependiendo de la interpretación que se da a la obra. De esta manera tenemos las siguientes traducciones:

> Garibay (1968: 55), León-Portilla (1994: 301): *Canto de las mujeres de Chalco*
>
> Bierhorst (1985a: 384): *Chalcan Female Song*
>
> Read y Rosenthal (2006: 320): *Song of the Chalcan Woman*
>
> Townsend (2006: 382): *The Chalca Woman's Song*

Finalmente, cabe mencionar una interpretación más. Richard Haly (1986), al analizar los rasgos de la poética de los cantos nahuas y su correspondencia con las cadencias del tambor apuntadas en los manuscritos, notó que por lo menos tres de los cantos registrados en *Cantares mexicanos*, a saber: *Chalcacihuacuicatl* (fols. 72r-73v), *Cozolcuicatl* (fols. 39v-40v) y *Cihuacuicatl* (fols. 42v-43r), además de presentar una temática parecida, tienen un ritmo muy similar. Esta observación lo llevó a concluir que tal vez existiese en la oralidad náhuatl un género de cantos femeninos que utilizaban el mismo molde rítmico-musical. La propuesta de Haly nos parece muy acertada, especialmente tomando en cuenta el carácter oral de la producción artística nahua: al considerar la naturaleza de la oralidad parece perfectamente probable que hubiese en esta cultura ciertos moldes rítmicos y tal vez hasta expresiones hechas que se usasen para realizar unos temas del mismo tipo.

El texto del canto

Chalcacihuacuicatl	**Canto femenino chalca**
Intlatlalil chalca ic quimopapaquiltilico in tlatohuani in Axayacatzin ca noço yehuatzin oquimmopehuili in maçan cihuatzitzintin	Es una composición de los chalcas. Con ella vinieron a alegrar al *tlatoani* Axayacatl, quien los había conquistado como si fueran mujeres.

Toco tico tocoti toco tico tocoti
toco tico tocoti

Toco tico tocoti toco tico tocoti
toco tico tocoti

Xanmoquetzacan oo annicutzitzinhuan aye tonhuian tonhuian tixochitemozque he, tonhuian tonhuian, ti xochitequizque nican mania nicãmania mania nicãmania tlachinolxochitly oo chimallixochitl teihicolti hueltetlamachti yaoxochitla o ohuiya

¡Levántaos vosotras, mis hermanas menores! ¡Vayamos, vayamos, buscaremos flores! ¡Vayamos, vayamos, cortaremos flores! Aquí están, aquí están, aquí están las flores chamuscadas, las flores de escudo, deseadas y que traen gloria, (aquí) en el lugar de flores de guerra.

Yectliyan xochitl y yehuaya manocpac xochiuh, maicninapana nepapani noxochiuh ayanichalcatl nicihuatl ahuayao ohuaya.

Deja que bellas flores sean mi guirnalda florida, deja que me ciñe con mis diversas flores. Soy una mujer chalca.

Nicnehnnequi xochitl nicnehnecõcuicatl aytzin in totzahuayã in toyeyeyã o ohuaye noconeheutica ycuic intlatohuani Axayacaton nicxochimalina nicxochilacatzohua oo ahuayao ohuiya.

Deseo flores, deseo cantos. En el lugar donde tejemos, en nuestro lugar acostumbrado es donde es elevado el canto del *tlatoani,* pequeño Axayacatl. Con flores lo tuerzo, con flores lo envuelvo.

Aiuhquintlacuilolli yectliya incuic iuhquin huelic xochitl ahuiac anoyolquimati intlpc ahuayyao ahiuya.

Sus cantos son bellos como pintura, y dulces como flores olorosas. Mi corazón conoce la vida en la superficie de la tierra.

Tlemach ypan nicmati motlatoltzin noyecoltzin taxayacatõ tlanoconahauilti aylili aylililih ii o~~lo~~lotzin ololo ayyaye ayyo et.

Çannictocuil ehuilia çannicquixhuia hooo yee tlanoconahuilti

¿Qué es lo que yo sé de tu honrada palabra, mi amante, pequeño Axayacatl? Deja que alegre la honorable espiga de maíz desgranada.

Sólo yo puedo levantar tu palo, sólo yo puedo tañerlo como trompeta, deja que lo alegre.

Cotiti tototototo cotiti tototototo.

Cotiti tototototo cotiti tototototo.

Xolo xolotzin titla°tohuani taxayacaton ohuiya neltoquichtli izmaconel titlayhtolli; cuix nelahoctiquaquahuitiuh

Mancebo, querido mancebo, tú, *tlatoani,* pequeño Axayacatl. Si de veras te dices varón, ven aquí.

ayye xoconquetzan nonexcõ cécaniman xocontoquio.

¿Acaso ya no tienes cuerno? Ponlo en mi *nexcomitl* y atiza el fuego.

Xicualcuio xiqualcui ynompacao xinechhualmacao in conetzintli te°xontlatehteca tihuan tonhuehuetztozque tzonotõpaquiz tompaquiz paquiz tzono nictlatlamachihuaz oo.

Ven a tomarlo, ven a tomar lo que está allá y ven a dármelo, hijito mío. Preparas el lecho. Nos echaremos sobre él, tendrás placer, tendrás placer, yo lo haré despacio y con sosiego.

Macamo maca macanotlaximayahui xolotzin titlatohuani axayacatõ yya oçoninicuilo y cuecuetzoca yenomaton o aye yenocuel yenocuel tictzitzquiznequi yn nochichihualtzin achin noyolltzin huiya

No, no me derribes querido mancebo, tú, *tlatoani*, pequeño Axayacatl. Se ha abierto, he sido tomada. Por deseo están inquietas mis manos. Una y otra vez quieres agarrar mis pechos y tal vez también mi corazón.

Ynyeahcaçomonehuian ticmitlacalhuiz nonecuilol huiya tzonotiquitztoz xiuhquecholxochitico ohuaye nihticnimitzonaquiz oncayetoz motenchalotzin nimitzmacochihuiz.

Acaso de tu voluntad te destruirás, mi pintado. Te levantarás entre las flores de color turquesa. Dentro de mí te dejaré entrar, pondrás tu barbilla en mi cuello, yo te abrazaré.

Ynquetzalizquixochitl inyetlauhquechol cacaloxochitl i çã moxochicuach[-]petlapan tiyaonoc yeoncan ytic y yyo yyo aocmohui yao aylili.

Preciosa flor de maíz tostado, ahora rosada flor de cuervo. En tu estera cubierta de manta florida estamos acostados. Nunca más iremos a la guerra.

Teocuitlapetlatl ipantiyaonoc quetzaloztocalco tlacuilolcalitic yyoyio aocmo hui yao aylili

En la estera dorada estamos acostados, en la preciosa casa-cueva, en la casa de pinturas. Nunca más iremos a la guerra.

Anquiçoyeichan yenontlayocoya tinonantzin ahço huelnitzahua ahçohuel niquitia çanêcaniconetl tzonicihuapilli ynicnihtolo y[n] noquichhuacan yao~

De manera que estoy triste en su casa, madre mía. ¿Acaso no sé hilar bien? ¿Acaso no sé tejer bien? Soy sólo una niña, una mujercita, así se dice de mí en el lugar de mi marido.

Tetlatlahuelcauh teyollocococan in tlpc inquēmanõ nõtlatlayocoya ninotlahuel-

Se indigna el corazón humano en la superficie de la tierra. Repe-

nequi nonexiuhtlatilco ni chualihtoa cue conetl manoce nimiqui yia o.

tidas veces finjo algo y estoy enojada conmigo misma. Desesperada me digo: "Hijito mío, que me muera".

Toco tico tocoti toco tico tocoti toco tico tocoti

Toco tico tocoti toco tico tocoti toco tico tocoti

Yacuenonantzin nontlaocolmiqui oyenican yenoquichvacã ahuelniquitotia inmalacatl ahuelnocontlaça in notzotzopaz nocatimoqueloa noconetzin yao ohuiya

Madre mía, me muero de tristeza ahora que estoy en el lugar de mi marido. No puedo hacer bailar el huso, no puedo arrojar mi palo de tejer. Te estás burlando de mí, hijito mío.

Auhquēnelnoconchihuaz cuix yhui chimalli ycanemanalo ixtlahuatl itic ninoma°mantaz aayia ooo nocatimoqueloa noconetzin ohuiya~

¿Qué he de hacer? ¡Yo lo haré! Como escudo se está estirando en medio de la llanura. Me ensayaré a poner bien la rodela. Te estás burlando de mí, hijito mío.

Xolotzin niconetzin titlatohuani taxayacatõ çantimonecahuã nohuictimomahmanaya tõmoquichyttohua o'ohuaye cuixnõmatiyaopan niquimiximati ye moyaohuã noconetzin çantimoNencahua nohuic ohuiya.

Querido mancebo, hijito mío, tú, *tlatoani* pequeño Axayacatl, sólo en vano te pones contra mí, te muestras tan varonil. ¿Acaso no sé yo nada de la guerra? Conozco a tus enemigos, hijito mío. Sólo en vano te pones contra mí.

Matehticihuatini ahço nel ahticyēcoz iniuhqui chahuayotl ynixochitzin ynicuicatzin noconetzin yiao~

Ojalá seas mujer, quizás entonces no te acostarías con sus flores preciosas, con sus cantos preciosos como el que está en el concubinaje, hijito mío.

A oquichpilli not° titla°tohuani taxayacatõ onoçotonpeuh yenotiqualani xolotzin yenoniauh in nochan noconetzin yao ohuiya.

No eres un verdadero varón, mi *tlatoani*, pequeño Axayacatl. Ni siquiera comenzaste y ya te pones enojado, querido mancebo. Ya me voy a mi casa, hijito mío.

Acaço can nicantinech nahualan yectliticchiuh yemotlatoltzin izinax-

Tal vez aquí tú me embrujaste con las bellas palabras que hiciste. Aquí y ahora se está borracho.

cantlahuanquetl, maçotehtitlahuanquetl ahçoononetlacamachon tochan yyao ohuiya

¡Emborráchate! Acaso así habrá prosperidad en nuestra casa.

Cuixnoçotinechcouh tinechmocohui noconetzin cuixtlapa°patlaco nahuihuan yenotlahuã çaço tictlacanequi yenotiqualani xolotzin yenoniauh in nochan noconetzin y yao ohuiya.

¿Acaso me compraste, me adquiriste para ti, hijito mío? ¿Acaso vinieron mis tíos, mis tías a barajar? Ya te pones enojado, querido mancebo. Me voy a mi casa, hijito mío.

Tocotico tititi, tocotico tititi, tocotico tititi

Tocotico tititi, tocotico tititi, tocotico tititi

Tiniuctzin ticihuatlamacazqui maxontlachia ynomach moman cuicatl in Cohuatepec in quauhtenampan topan moteca Panohuayã ohuaya yiaho.

Hermana mía, sacerdotisa, mira, como de gran manera está estirado el canto en Coatepec y en Cuauhtempan. Sobre nosotros se tiende en Panohuayan.

Çonocihuayo ninaytia noyollotzin mococohua ach quennel nocõchihuaz yhuan noquichtiz o maçoc cenca ye in cueye yein huipil in toquichhuan in toyecolhuan y yaho ohuiya.

Estoy jugando con mi feminidad, se apena mi corazón. ¿Qué he de hacer? Entonces/Con él seré varón, pues de nuestros hombres, nuestros amantes son las faldas, las camisas.

Xiqualquixti nonexta°mal in titlatohuani Axayacatõ tlacenimitzmanili neoc in noconeuh neoc in noconeuh xoconahuiltixictoculehuili ololotzin ololo ayye ayyo

Ven a sacar mi tortilla, tú *tlatoani*, pequeño Axayacatl. Deja que te ofrezca una. Aún soy yo, hijito mío. Dale placer, levanta tu palo (cuerno), espiga de maíz desgranada, madura.

Açotiquauhtli tocelotl in timittohua noconetzin Ohuiya açomoyaohuã in huicticuecuenoti meoc in noconeuh xocõahuiliti.

"¿Acaso te dices águila, ocelote, hijito mío? ¿Acaso te ensoberbeces ante tus enemigos? Cariño, diviértete.

Ayatlenocue ayatle nohuipil nicihuatzintli yehuayanicã quimanacoyectli yeincuic nican quimanaco chimalli xochitl quenmach tontlaca yenichalcacihuatl nayocuan ohuia.

Ya no tengo falda, no tengo camisa. Soy una mujer honrada que ha venido aquí para ofrecer sus bellos cantos, para ofrecer flores de escudo. ¿Qué pues? Somos dos

personas. Yo soy una mujer chalca del (linaje de) Ayocuan.

Niquimelehuia nocihuapohuã in acolhuaque niquimelehuianoŷcihuapohuã tepaneca quenmachtontlaca yenichalcacihuatl nayocuã et.

Codicio a las mujeres acoluaques, codicio a las mujeres tepanecas. ¿Qué pues? Somos dos personas. Yo soy una mujer chalca del (linaje de) Ayocuan.

Capinauhticate in chahuahuilo noconetzin y huia cuixno iuhtinechihuaz inoiuh toconchiuh inquauhtlatohuaton maçaço y huian a ximocuetomaca ximomaxahuican Antlatilolca inamiyaque aayayya xihuallachiacan nican chalco ahuayya ohuiya.

Están avergonzadas de ser concubinas, hijito mío. ¿Acaso me harás lo que hiciste a Quauhtlatohua? Sea lo que sea, poco a poco estad desatando faldas y abriendo piernas vosotras, tlatelolcas. Los que evitáis guerra, ¡mirad aquí, hacia Chalco!

Maninopotoni tinonantzin maxinexahuaco quẽ nechittaz innoyecol ymixpanontonquiçatiuh ahcaço mihicoltiz ye ohuexotzinco xayacamachan ohuiya

Deja que me aderece con plumas, madre mía, deja que me pinte. ¿Cómo me verá mi amante? Delante de ellos vamos a salir. Tal vez se ponga furioso Xayacamachan de Huexotzinco.

Quen ami in cuicatl ehualo incuicoya o inquauhquecholli anca çomihicoltiz ye huexotzinco xacayamahchan ohuiya.

¿Cómo se cazan cantos? Elevado está el canto en Quauhquechollan. Tal vez se ponga furioso Xayacamachan de Huexotzinco.

Intetzmolocan nicihuatl ninomaoxihuia ninocxioxihuia noconcuico yenochcue yenoch huipil niccecentlamitaz aytzin ay aytzin Et.

En Tetzmolocan, yo mujer, me unté las manos, me unté las pies. Vengo en mi falda de color de tuna, en mi camisa de color de tuna. Yo veré como completamente se acaban.

Niquimelehui xaltepetlapan yehuexotzinca tzoincuetlaxtlamalintzo incuetlaxtetecuecuex nicencentlamittaz aytzin ay aytzin yyao Et.

Tengo deseo de los de Xalpetlapan, los huexotzincas, y los cautivos de Cuetlaxtla, los cuetlextlacos traviesos. Yo veré como completamente se acaban.

Tocotico, tocotico, tocotico, tocotico, tocotico

Yn quenoc çan in tlamati nechmitlania in conetl in tlatohuani in Axayacaton cuee tleon in maici tepalnochahuatlalia oohuaya nocati-tlaomepiaz noconetz a°ço iuhquinequi moyollo maço hui huian mociahuan yyao ohuia.

Cuix a°moyollocopa noconetzin yetoconcalaquia in chahuayotl ynic mochan ahay ayoho ahço iuhquinequi moyollo Et.

Quēmach in tinechiuh noyecoltzin ayye macaoc ic ximochichihuan huelahtitlacatl tlein ticnenelo yenoyollotzin ticxochimalina yemotlatol y yao ohuia.

Notzahuayan nimitzittoa i nihquitian nimitzilnamiqui xolotzin tlein ticnenelo yeno yollotzin.

Tocotico tocoti

Nahuilylama namonan nicahualylama nichpochylama ypan nochihua O nichalcotlacatl aha aili nimitzahuiltico noxochinenetzin noxochicamopal nenetzin y ya ho ohuyia.

Yenoquelehuia in tlatoani in Axayacaton xiqhualittanoxochitlacuilolmaton xiqualittanoxochitlacuilol chichihualtzin o ohuia.

Tocotico, tocotico, tocotico, tocotico, tocotico

¿Cómo está? Conscientemente me demanda mi cariño, el *tlatoani,* pequeño Axayacatl. De manera que me quedé como concubina. Conmigo tendrás dos, cariño, tal vez así lo desee tu corazón. Cansémonos poco a poco.

¿Acaso no de tu voluntad, cariño mío, te metes la concubina dentro de tu casa? Tal vez así lo desee tu corazón.

¿Qué pues? ¿Qué me has hecho, mi querido amante? No nos dejes adornar así, eres muy perverso. ¿Por qué has revuelto mi corazón? Con flores envuelves tu palabra.

En mi lugar de hilar hablo de ti, en mi lugar de tejer te recuerdo, querido mancebo. ¿Por qué has revuelto mi corazón?

Tocotico tocoti

Soy una vieja mujer de placer, soy vuestra madre, soy una vieja abandonada, soy una joven-anciana, eso es lo que hago. Soy chalca, vine a darte placer con mi vulva florida, con mi vulva florida de color morado.

También lo desea el *tlatoani*, pequeño Axayacatl. Ojalá mires con aprobación mis brazos cubiertos de pinturas floridas. Ojalá mires con aprobación mis pechos cubiertos de pinturas floridas.

Macaçocan onnēhuetztiuh yemoyollotzin taxayacaton iz cayemomatzin manomati tech xinechonantiuh aayyahayiaho xonahuiacã Et.

Moxochinpetlapan moyeyeyan xolotzin y huian xoncocochi xon yayamani noconetzin titlatohuani taxayaca yao ohuaya.

(*CM* fols. 72r-73v)

No dejes que tu corazón caiga en vano, pequeño Axayacatl. Aquí están tus brazos, tómame en ellos, alegrémonos.

En tu estera florida, en tu lugar acostumbrado, querido mancebo, duérmete tranquilamente. Túmbate, cariño mío, tú *tlatoani* Axayacatl.

(trad. K.Sz.)

Análisis del canto

El canto abre con una invitación que hace una mujer chalca a sus compañeras, a las cuales denomina *annicutzitzinhuan* – "vosotras que sois mis hermanas menores" – a que vayan a buscar las flores de guerra expresadas aquí a través de un difrasismo *in tlachinollixochitl in chimallixochitl* ("flores chamuscadas, flores de escudo"):

Xanmoquetzacan oo annicutzitzinhuan aye tonhuian tonhuian tixochitemozque he, tonhuian tonhuian, ti xochitequizque nican mania nicãmania mania nicãmania tlachinolxochitl y oo chimallixochitl teihicolti hueltetlamachti yao[-]xochitla o ohuiya.

(*CM* fol. 72r)

¡Levantaos vosotras, que sois mis hermanas menores! ¡Vayamos, vayamos, buscaremos flores! ¡Vayamos, vayamos, cortaremos flores! Aquí están, aquí están, aquí están las flores chamuscadas, las flores de escudo, deseadas y que traen gloria, (aquí) en el lugar de flores de guerra.

(trad. K.Sz.)

Para empezar, fijémonos en la relación entre la voz lírica y las demás mujeres. Susan Schroeder (1992: 81) en su estudio sobre la política matrimonial en Chalco menciona la historia reportada por Chimalpahín de la mujer llamada *inhueltiuh Tequiapan tlaca*, "la hermana mayor de la gente de Tequiapan". La muchacha en cuestión fue una hija del gobernante de la tribu que acababa de llegar para asentarse en el área. Según sostiene Schroeder, el título de "hermana mayor" de su gente significaba que estaba destinada a servir de "un incentivo" para que los *tlatoque* locales aceptasen a los recién llegados.[61] Y esto,

[61] De hecho, como demuestra en su tesis doctoral Julia Madajczak (2014: 271-277), el término *hueltiuh* en muchos casos tenía el significado simbólico y se refería a un conjunto de papeles sociales, políticos o religiosos desempeñados por las mujeres denominadas de este modo.

efectivamente, tuvo lugar: el *tlatoani* de Itztlacoçauhcan recibió de buen modo a los tequiapanos y tomó a su "hermana mayor" por concubina. En el plano mítico, la misma relación se reporta entre por ejemplo Chimalman y las demás mujeres de Huitznahuac. Según informa la *Leyenda de los soles,* cuando Mixcoatl vino la segunda vez a buscar a Chimalman y no la encontró:

> Enseguida maltrató a las mujeres de Huitznáhuac. Y dijeron las mujeres de Huitznáhuac: "Busquémosla." Fueron a traerla y le dijeron: "Te busca Mixcóhuatl; por causa tuya maltrata a tus hermanas menores." Luego fueron a traerla, vino a Huitznáhuac (*Leyenda de los soles* fol. 80, trad. Feliciano Velázquez 1945: 124).

El hecho de que la voz lírica se dirigiese a las demás mujeres "mis hermanas menores" tal vez indique a que ella es la "hermana mayor" de Chalco, dada por concubina a Axayacatl para lograr su buena voluntad.

En lo que toca al acto de buscar y cortar flores (*tixochitemoz[-]que … tixochitequizque*), es una metáfora que evoca el fuerte paralelismo que la ideología nahua establecía entre la guerra y el sexo. Este se verá muchas veces a lo largo del canto y en estos versos concretos los dos conceptos se unen en los sentidos figurados de la flor. En el apartado dedicado a los significados metafóricos de la palabra *xochitl* ya se han presentado varias evidencias de su uso tanto en referencia a la guerra como a la sexualidad. Para encontrar más relaciones entre la flor y la batalla basta consultar los cantos guerreros de *Cantares mexicanos* (fols. 15, 27v, 48v, entre otros). En lo que toca a sus connotaciones sexuales, éstas aparecen por ejemplo en los mitos sobre la primera transgresión (*Códice Telleriano-Remensis* lám. 11r, *Códice Vaticano A* lám. 17r), analizados, entre otros, por Graulich (1990: 70-72). En consecuencia, como indican Read y Rosenthal (2006: 331-332), el significado del fragmento analizado resulta muy ambiguo: ¿busca la mujer chalca un placer sexual en el lecho de Axayacatl o es una amenaza velada, o a lo mejor los dos al mismo tiempo?

Vale la pena recordar también que había entre los nahuas cierto tipo de mujeres que participaban más directamente en el mundo guerrero que otras: se trata de las ya mencionadas *ahuianime.* Lo que se sabe de ellas, es que participaban en las diversiones del *cuicacalli* y que acompañaban a los hombres también en ciertas fiestas de las veintenas. Algunas de ellas, como informa Torquemada (1986, 2: 299) se atrevían también a acompañar a los guerreros al campo de batalla, donde muchas fallecían[62] (Szoblik 2011a: 147-168).

En lo que toca a la procedencia de estas muchachas, gracias a la relación de Tezozomoc (2001: 109, véase también: Olivier 2004: 319; Clendin-

[62] Como sugiere Olivier (2001: 302), el valor mostrado por estas mujeres de exponerse al riesgo de la muerte guerrera podía surgir del deseo de reproducir el modelo mítico de Xochiquetzal, la primera mujer muerta en guerra (*HMP* 2005: 34)

nen 1996: 166) se puede suponer que provenían, por lo menos una parte de ellas[63], de las ciudades conquistadas. El cronista en cuestión cuenta como los habitantes de Cuitlahuac, al verse vencidos por los mexicas vinieron ante los jefes militares tenochcas y dijeron lo siguiente:

> Señores míos, preçiados mexicanos y amigos y basallos del rrey Ytzcoatl, beis aquí todas estas cosas, que estas serán cosas de n<uest>ro pecho y tributo y hagamos lo que mandáis: llevaremos al gran palaçio mexicano n<uest>ras hijas y hermanas, adonde tiene silla y asiento el *tetzahuitl* (abusión) Huitzilopochtli, y las lleuaremos <en> el lugar de los cantos y areitos como bosotros lo mandáis, en *cuicoyan*, lugar público de canto de los mancebos conquistadores; y yremos a los bailes y areitos nosotros; y yremos a plantar géneros de rrosales (Tezozomoc 2001: 109).

En consecuencia, si aceptamos las propuestas interpretativas de Read y Rosenthal (2006: 313-348) y de Townsend (2006: 349-389), quienes ven en el yo lírico del canto una concubina de Axayacatl, bien se puede suponer que es también una *ahuiani*, una joven tomada de su ciudad natal para bailar y cantar en el palacio del *tlatoani* mexica[64].

Las palabras que siguen continuan con el motivo de la flor que aquí está presentado como el adorno con el que quiere decorarse la voz lírica antes de presentarse a Axayacatl:

Yectliyan xochitl y yehuaya manocpac xochiuh, maicninapana nepapani noxochiuh ayanichalcatl nicihuatl a hua yao ohuaya.	Deja que las bellas flores sean mi guirnalda florida, deja que me ciñe con mis diversas flores. Soy una mujer chalca.
(*CM* fol. 72r)	(trad. K. Sz.)

La información sobre la guirnalda de flores con la cual se adorna la mujer chalca trae a la memoria los adornos llevados por las mujeres en algunas de las fiestas de las veintenas, en las cuales simbolizaban la fertilidad y sexualidad femenina:

> Las danzantes que portan las flores mientras se están desplazando por el espacio ritual crean un campo de significación. Los dos sistemas simbólicos confluyen con el principio masculino.

[63] Sahagún, por ejemplo, informa que una mujer podía volverse *ahuiani* por la influencia del signo en que nacía si éste era patrocinado por Xochiquetzal (Sahagún 1988: 243). Motolinía (1996: 510), por su lado, escribe que algunas mujeres decidían venderse como *ahuianime* para mejorar sus condiciones de vida.

[64] Como argumento adicional podríamos mencionar una observación muy acertada de Guilhem Olivier (2001: 299), que en algunos bailes rituales celebrados durante las fiestas de veintenas participaban las *ahuianime* y también tomaba parte el mismo *tlatoani.*

> La mujer, procreadora como la tierra, produce con la ayuda del ámbito masculino del cosmos. La flor mientras tiene su sostén en la tierra húmeda, se fertiliza por el agua celeste y por la otra fuerza cósmica masculina, el Sol (Danilović 2009: 124).

Por supuesto, el adorno florido no estaba reservado solamente para las mujeres, sino que era más bien de uso común entre los hombres, mujeres y dioses. No obstante, el vínculo del sexo femenino, y en especial de las *ahuianime,* con lo florido parece en tanto excepcional que su patrona era precisamente la diosa de las flores y del amor carnal, Xochiquetzal.

Por otro lado, si tomamos en cuenta la mencionada correspondencia metafórica entre la flor y la guerra, este fragmento podría asimismo entenderse como una promesa que hacen los guerreros chalcas de destacarse en el campo de la batalla. Era precisamente allí donde uno podía decorarse con las flores chamuscadas, flores de escudo mencionadas en las primeras líneas del canto.

El doble sentido de la flor está presente también en los versos que siguen, en los cuales la mujer chalca se ofrece a entonar un canto florido, es decir un canto amoroso o guerrero:

Nicnehnnequi xochitl nicnehnecōcuicatl aytzin in totzahuayã in toyeyeyã o ohuaye noconeheutica ycuic intlatohuani Axayacaton nicxochimalina nicxochilacatzohua oo ahuayao ohuiya.	Deseo flores, deseo cantos. En el lugar donde tejemos, en nuestro lugar acostumbrado es donde es elevado el canto al *tlatoani,* pequeño Axayacatl. Con flores lo tuerzo, con flores lo envuelvo.
(*CM* fol. 72r)	(trad. K.Sz.)

Lo que vale la pena destacar en este fragmento es el lenguaje usado por la voz femenina para describir el proceso de composición. Para empezar, la mujer está elevando su canto en el lugar marcado como propiamente femenino (*toyeyan*), en el lugar de hilar (*totzahuayan*). La tarea de hilar y tejer necesitaría un trabajo aparte para describir en detalle todas sus dimensiones y significados en la ideología nahua. Puesto que este tema va a volver todavía varias veces en este análisis, dedicaremos aquí unas líneas para dar una idea general de su importancia en el mundo indígena.

Los utensilios para hilar y tejer acompañaban a cada mujer, independientemente de su estatus social desde el nacimiento hasta la muerte. Ya unos días después de nacida, la niña era ritualmente bañada y se le regalaban, entre otras cosas femeninas, un pequeño huso y palo de tejer (*CF* VI: 201, Fig. 17).

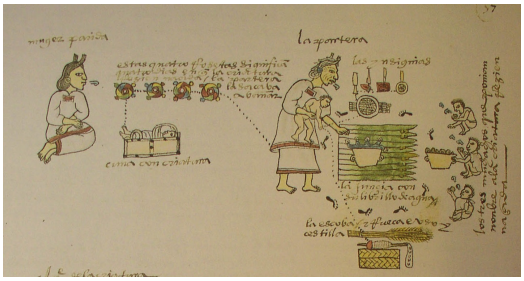

Fig. 17 La ceremonia del bautismo entre los antiguos nahuas. *Códice Mendoza,* f. 57r

Cada madre tenía la responsabilidad de enseñarle a su hija esta tarea, pues tejían tanto las mujeres macehuales, como las nobles; tanto las estudiantes de *calmecac*, como las de *telpochcalli.* Era una de las actividades más importantes de la vida cotidiana, porque sus productos servían no sólo para satisfacer las necesidades de una familia dada, sino que eran también un objeto de intercambio comercial y una parte muy importante del tributo. Finalmente, cuando la mujer moría, sus herramientas de hilar y tejer eran quemadas con ella para que pudiera usarlas en su vida del más allá. Tomando en cuenta la importancia enorme que se daba a la tarea de hilar y tejer, no es de extrañar que uno de los difrasismos con que se designaba a la mujer en la lengua náhuatl, fuese el mencionado *in malacatl - in tzotzopāztli,* es decir "huso - palo de tejer" (Montes de Oca 2000: 151-152).

En lo que toca al valor simbólico del oficio en cuestión, hay que destacar por lo menos dos aspectos. El primero, es el tratamiento de los utensilios de tejer como un equivalente simbólico de las armas masculinas. Ya en el momento del bautismo, el huso y el palo de tejer correspondían en funciones rituales con las armas regaladas al niño del sexo masculino. Por otro lado, muchas de las deidades femeninas suelen aparecer en las fuentes pictóricas equipadas tanto con el huso o palo de tejer como con la rodela (Figs. 18 y 19).

Fig. 18 Xochiquetzal con el palo de tejer en una mano y la rodela con flechas en la otra. *Códice Telleriano-Remensis,* f. 6r

Fig. 19 El sacerdote vestido de Cihuacoatl, equipado con el palo de tejer y la rodela con flechas. *Códice Borbónico* f. 23

Además, durante la fiesta de la veintena *atemoztli,* el *tzotzopaztli* era usado en el rito sacrificial, en vez del pedernal, para abrir los pechos de las imágenes de los montes hechos de la masa de *tzoalli* (Sahagún 1988: 96). Funcionaba entonces como un equivalente ritual del *tecpatl*.

Finalmente, podemos recordar el episodio de la guerra entre México-Tenochtitlan y Tlatelolco: de acuerdo con la relación de Durán (1967 2: 263), Moquihuixtli, el gobernante de Tlatelolco, al verse vencido por sus enemigos envió contra las tropas mexicas a las mujeres equipadas de los utensilios domésticos, como husos o palos de tejer. Las tlatelolcas, al confrontarse con los guerreros, empezaron a arrojarles estos objetos y a mostrarles sus órganos genitales, esparciéndo la leche de sus pechos en ellos. En la interpretación de Cecelia Klein (1994: 238), tanto los utensilios domésticos arrojados a los mexicas como la exposición de las partes íntimas podían considerarse unas armas mágicas que constituían una contraparte a las armas tradicionales, masculinas. Graulich (2000: 79-80), por su lado, opina que no se trataba tanto de atacar a los mexicas como de aplacar su ira.

Las dos interpretaciones reflejan, de hecho, el objetivo con el que eleva su canto la voz femenina del *Chalcacihuacuicatl.* Igual que las tlatelolcas, es representante de una ciudad conquistada y sale al encuentro de su conquistador para apaciguarlo y tal vez conseguir mejores condiciones de convivencia para Chalco. Por esto, desde su lugar acostumbrado, el lugar de hilar y tejer, la mujer chalca está sacando su arma secreta con la cual quiere vencer la buena voluntad de Axayacatl: está tejiendo su canto. Dice: *nicxochimalina nicxochilacatzohua.* Las dos palabras, aunque no significan literalmente "tejer" ni "hilar", están vinculadas con estas acciones. Molina las traduce del modo siguiente: "*malina.nitla:* torcer hilo o cordel de maguey o de algodon en cima del muslo" (Molina 1992 1: 114r), "*ilacatzoa.nitla:* arrollar manta, estera papel, o cosa assi, o coger y reboluer hilo, o cordel al dedo" (Molina 1992 2: 37r). El hecho de que esté manejando el canto a manera de un hilo y aderezándolo con flores puede aludir por un lado a la belleza de las palabras poéticas y, por el otro, a los demás significados metafóricos de la flor, es decir a la sexualidad y a la guerra.

El hecho de que las tlatelolcas del relato de Durán salieran desnudas contra los mexicas y que la voz femenina del canto estudiado se llamase a sí misma una concubina y expresase su razonamiento en metáforas eróticas, nos lleva al otro significado simbólico de la acción de hilar y tejer: el sexual. Como indica John Monaghan (2001: 295) en su trabajo sobre el género en las comunidades indígenas actuales de Mesoamérica, es muy frecuente en ellas la idea de que cada acción productiva supone el contacto entre los objetos conceptualizados como femeninos y masculinos. El efecto de este contacto es el producto deseado. De este modo, el agricultor para conseguir cultivos tiene que unir el *coa* masculino con la tierra y gra-

nos considerados femeninos. Asimismo, la tejedora usa tanto los objetos masculinos, a saber, el huso y el palo de tejer, como los femeninos – el hilo.

Johansson (2006: 81-82) llama además la atención sobre el valor erótico que en el fragmento analizado tienen las palabras *toyeyan* y *totzahuayan*. La primera la traduce como "el lugar de nuestro ser" y la segunda, como "el lugar donde hilamos", sugiriendo que, en realidad, las dos son eufemismos para el sexo de la mujer. Además, de acuerdo con este autor, la expresión *in cuicatl in xochitl,* usada en este fragmento, es una dilogía que se refiere precisamente al acto sexual (Johansson 2006: 83). En otras palabras, el acto de tejer, con sus movimientos rítmicos, hacia delante y hacia atrás, entrelazando hilos separados en un solo tejido, era asociado por los nahuas con un acto sexual (Quezada 1975: 57; Burkhart 1989: 47)[65] y, por consiguiente, el sentido figurado con estos símbolos en los versos analizados puede ser erótico.

Podríamos decir que la voz femenina al hilar su canto, está en realidad invitando a Axayacatl al placer, o, como lo subrayan Read y Rosenthal (2006: 321), entonando el canto guerrero. Es uno de los muchos fragmentos en esta obra que puede ser interpretado de dos modos diferentes: puede ser una invitación erótica o una amenaza guerrera de Chalco, expresada con la voz de una de las concubinas de Axayacatl.

De hecho, el canto elevado por las mujeres chalcas es como la propia sexualidad y guerra en la ideología nahua. Es bello como las pinturas y fragante como las flores, flores de guerra y flores del amor:

Aiuhquintlacuilolli yectliya incuic iuhquin huelic xochitl ahuiac anoyolquimati intlpc ahuayyao ahiuya. (*CM* fol. 72r)	Sus cantos son bellos como pintura, y dulces como flores olorosas. Mi corazón conoce la vida en la superficie de la tierra. (trad. K.Sz.)

Los versos que siguen revelan ya claramente el sentido erótico del mensaje trasmitido por la voz lírica:

Tlemach ypan nicmati motlatoltzin noyecoltzin taxayacatõ tlanoconahauilti aylili aylililih ii o~~lo~~lotzin ololo ayyaye ayyo et. (*CM* fol. 72r)	¿Qué es lo que yo sé de tu honrada palabra, mi amante, pequeño Axayacatl? Deja que alegre la honorable espiga de maíz desgranada, madura. (trad. K. Sz.)

La primera señal de la relación que quiere entablar la mujer chalca con el *tlatoani* es la palabra *noyecoltzin*, con la cual se dirige a Axayacatl. Tanto

[65] Esta asociación de los tres campos semánticos, a saber: el tejido, la guerra y el sexo, se evidencian en la figura de Xochiquetzal, patrona de las tejedoras y *ahuianime* que, como se ha visto, no sólo acompañaban a los guerreros en el baile y sexo, sino también en el campo de batalla.

Garibay, como Bierhorst al parecer trataron este sustantivo como derivado del verbo *yocolia* – crear, formar (Wimmer, 2004), por lo cual los dos lo traducen como: "criatura mía"/ "my creature". Mientras tanto, con mucha probabilidad su raíz verdadera es *yecoa*, verbo que, dependiendo del objeto, puede tener significados diferentes:

> *Yecoa.nic:* echarse con muger. (Molina 1992 1: 48r)
>
> *Yecoa.nite*: hazerlo el hombre ala muger. (Molina 1992 2: 70r); tener açeso a alguna (Olmos 1547: 248r)
>
> *Yecoa.nitla:* concluir o acabar algo (Molina 1992 1: 28v), hazer hasta el cabo (Molina 1992 1: 68v), pelear (Molina 1992 1: 94r), espedir lo impedido (Molina 1992 1: 59r), guerra hazer (Molina 1992 1: 67r), prouar el manjar (Molina 1992 1: 99r).

La traducción más adecuada, tomando en cuenta el contexto, sería entonces "mi amante" o similar. Esta solución la aplicaron: León-Portilla (1994: 301), "compañero en el lecho", Read y Rosenthal (2006: 321), "my dear lover", y Townsend (2006: 383), "my lover [sexual partner]". En lo que toca al significado del verbo en cuestión, vale la pena destacar que, además de indicar el acto sexual, puede significar también la acción guerrera. Une, entonces los dos campos semánticos que ya se han visto vinculados en los comentarios anteriores.

Otra alusión explícitamente erótica que aparece en el fragmento analizado no ha sido tomada en cuenta ni por Garibay (1968: 55) ni por Bierhorst (1985a: 385). El primero transcribe el texto sólo hasta el nombre del *tlatoani* mexica y el segundo, aunque lo trascribe entero, proporciona solamente la traducción hasta el *aylili*, probablemente tratando lo demás como voces no semánticas. Sin embargo, dado que la expresión *tlanoconahauilti,* podría traducirse como "deje que lo alegre", si tratamos el resto del texto como voces sin sentido, la frase parece incompleta por no especificar el objeto que la voz femenina se ofrece a divertir. Por consiguiente, creemos que Read y Rosenthal (2006: 321), proponen una traducción más completa, indicando que *ololotzin,* se puede traducir como "the honorable stripped corncob" y sugiriendo que es una expresión metafórica para referirse al miembro viril de Axayacatl, mientras que *ololo,* "rounded", describe su estado fisiológico. Nos parece que una oferta expresada así se entiende por sí misma y no necesita más comentario.

Lo que se podría comentar, en cambio, es si la mujer nahua realmente podía hacerle a un hombre una propuesta tan abierta. Los *huehuetlahtolli* presentan una educación femenina como centrada, entre otros, en el principio de la castidad y discreción, como podemos ver en el fragmento siguiente:

> Mira que tus vestidos sean honestos y como conviene. Mira que no te atavíes con cosas curiosas y muy labradas, porque esto significa fantasía y poco seso y locura. (...) Y cuando hablares, no te apresurarás en el hablar; no con desasosiego, sino poco a poco y asosegadamente. (...) No seas curiosa en tus palabras. (...) Mira

> también, hija, que nunca se te acontezca afeitar la cara o poner colores en ella, o en la boca, por parecer bien, porque esto es señal de mujeres mundanas, carnales. (...) Estas se llaman rameras. (...) Mira que no te infames. Mira que no amancilles tu honra. Mira que no ensucies la honra y fama de nuestros señores antepasados, de los cuales vienes (Sahagún 1988: 370-373).

Las muchachas eran entonces educadas para ser muy discretas y pasar casi inadvertidas por las calles para no dar a nadie razón para acusarlas de atrevidas o abiertas a lo mundano. Las que se portaban de otro modo eran consideradas rameras, lo que en la terminología de los frailes correspondía con la palabra *ahuianime.* Entonces, si aceptamos que la voz lírica del canto analizado es efectivamente la voz de una *ahuiani*, la invitación directa al coito parece perfectamente normal. Sahagún (*CF* X: 55) subraya varias veces que eran las mujeres entregadas al vicio, que se aderezaban y embellecían para atraer mejor a los hombres, y que se portaban de modo muy abierto y libre por lo desvergonzadas que eran. Hasta los padres les advertían a sus hijos que tuvieran mucho cuidado de estas mujeres, porque ellas sólo esperaban la ocasión de darles a los hombres hechizos en la comida para provocarlos a la lujuria por la cual luego morían (Sahagún 1988: 386). Como ejemplo se cuenta también la historia de dos ancianas que incitaron a unos jóvenes inocentes a una relación adúltera y luego explicaron a Nezahualcoyotl sus razones del modo siguiente:

> Señor nuestro y rey, oya vuestra alteza: vosotros los hombres cesáis de viejos de querer la delectación carnal por haber frecuentádola en la juventud, porque se acaba la potencia y la simiente humana; pero nosotras las mujeres nunca nos hartamos ni nos enhadamos desta obra; porque es nuestro cuerpo como una sima y como una barranca honda, que nunca se hinche; recibe todo cuanto le echan y desea más, y demanda más; y si esto no hacemos, no tenemos vida (Sahagún 1988: 382-382).

Si a estas informaciones añadimos los mitos sobre las mujeres peligrosas por su sexualidad liberada, como por ejemplo el del encuentro de Xiuhnel y Mimich con dos venados bicéfalos (*Leyenda de los soles,* fol. 79; véase también: Klein 1994), y recordamos las expresiones peyorativas del diccionario de Molina con las cuales se describía a las mujeres sexualmente activas, podría parecer que la mujer mexica ideal debería ser pura, discreta, inocente y, sobre todo, pasiva. No obstante, hay que recordar que los *huehuetlahtolli* fueron registrados bajo la supervisión de los frailes quienes, además, solían usarlos en su propio trabajo evangelizador. En consecuencia, la aparente insistencia en la castidad absoluta de los jóvenes, realmente podía provenir de ellos y no de los indígenas. Si bien parece probable que la idea de la insaciabilidad sexual de la mujer podía haber nacido entre los nahuas a partir de la observación de la naturaleza del acto sexual,

que normalmente más agota al hombre que a la mujer, vale la pena recordar que era también una idea promovida en aquella época por los moralistas europeos como se advierte en el fragmento que sigue:

> La mujer soportará sobre sí a todo hombre y, bien que sometida, vencerá a todo testículo. ¿Quién puede colmar el sexo de la mujer? Pues una sola mujer extenúa a todo un pueblo.
>
> Una insaciable vulva no le falta, ni un solo marido satisface a una mujer; por ello, la mujer se somete a muchos, pero, sedienta, ni siquiera entonces dice: «Basta».
>
> ¿Quién la satisfará en el coito? Los que copulan demasiado se precipitan a la muerte; no servirá a su placer hombre alguno capaz de cumplir tantas veces el débito carnal.
>
> ("El no tomar esposa"[66] en: Archer 2001: 94)

Las fuentes nos proporcionan también información sobre una relativa libertad entre los estudiantes del *telpochcalli*, quienes podían amancebarse sin exponerse al riesgo de pena alguna (Sahagún 1988: 225). A esto se podría agregar una información interesante proporcionada por Mendieta, quien observa que:

> ... a las niñas en lugar de circuncisión, los dichos dos sacerdotes con sus propios dedos las corrompían, mandando a las madres que llegando la niña a los seis años renovasen con los dedos el mismo corrompimiento que ellos habían comenzado (Mendieta 1999: 117).

Si en realidad éste era el caso, el problema de la virginidad guardada hasta el día de matrimonio prácticamente no tenía razón de existir[67].

La actividad femenina en la búsqueda de la satisfacción sexual se ve también en las narraciones semi-históricas como la de la princesa mexica Chalchiuhnenetzin. Era una esposa de Moquihuixtli, gobernante de Tlatelolco, que se sentía despreciada por su marido, quien evitaba relaciones sexuales con ella por lo fea que era. La princesa no dudó en quejarse de su frustración a su hermano Axayacatl quien usó este pretexto para iniciar la guerra contra Tlatelolco (Tezózomoc 2001: 117-119, Pomar 1991: 121). Vale la pena recordar también el famoso cuento de la fascinación de la hija de Huemac por el enorme miembro viril del Tohueyo (Sahagún 1988: 210-211, véase también: León-Portilla 1959: 95-112). Las dos narraciones demuestran, por un lado, que el hecho de que la mujer exprese abiertamente sus deseos sexuales no era tan raro entre los nahuas como podría parecer a primera vista. Por el otro, sin embargo, hay que recordar que en ambos casos las consecuencias de la mani-

[66] Es un poema anónimo creado probablemente en el siglo XIII.

[67] Nicolas Balutet (2011: 147) sugiere, por otro lado, que la desfloración de muchachas por sacerdotes o chamanes podía en realidad ser una de las medidas adoptadas por los hombres para "domesticar a la mujer" cuya vagina dentada era percibida como capaz de emasculación.

festación activa de los deseos sexuales por parte de la mujer constituía una fuente de peligro para los hombres. Tlatelolco quedó completamente destruído por la invasión mexica, mientras que la fascinación erótica de la hija de Huemac fue una de las señales del ocaso tolteca.

Ahora, si se acepta que las palabras del canto analizado las pronuncia la voz de una concubina o una *ahuiani*, es decir una mujer ya lista para el acto carnal, todas las ofertas eróticas están perfectamente en su lugar y se hacen aún más explícitas en los versos siguientes:

Çannictocuil ehuilia çannicquixhuia hooo yee tlanoconahuilti (*CM* fol. 72r)	Sólo yo puedo levantar tu palo, sólo yo puedo tañerlo como trompeta, deja que lo alegre. (trad. K.Sz.)

La palabra *çannicquixhuia* deriva al parecer del verbo *quiquici,* "silbar, chiflar" o, como proponen Read y Rosenthal (2006: 321-322), de *quiquiçoa,* "tocar, o tañer trompeta" (Molina 1992 2: 90r). La primera parte de esta expresión, *Çannictocuil ehuilia*, resultó difícil de traducir debido a su carácter ambivalente. Bierhorst dejó de lado la primera parte y se centró en *ehuilia,* "entonar un canto", traduciendo toda la frase del modo siguiente: "For him I'm sounding off, I'm trumpeting for him. Let me entertain him " (Bierhorst: 1985a: 385). Townsend está de acuerdo con la idea de que se trate de un canto y propone que es un canto al estilo de Tocuilan, una ciudad vecina de Texcoco: "I just sing Tocuilan style, I whistle to him. What if I were to pleasure him" (Townsend 2006: 383). Garibay (1968: 55-56) escogió un camino totalmente diferente sugiriendo que el núcleo semántico es *ocuilli*, el gusano que la voz femenina propone levantar, *ehuilia*, y que quiere nivelar, *ixhuia*, para darle placer a Axayacatl: "Yo sólo levanto mi gusano y lo hago estar recto, con él daré placer a mi criatura Axayacatito". León-Portilla (1994: 301) al parecer mantiene esta idea interpretativa, aunque la suaviza y estiliza poéticamente de tal modo que nos ha sido difícil reconstruír su proceso de traducción: "lo que nos une levanto, lo hago despertarse. Así daré placer a mi compañero en el lecho". Tomando en cuenta los versos anteriores, nos parece que la propuesta más acertada es la de Read y Rosenthal, quienes siguen la idea de Garibay en lo tocante al acto de levantar el miembro masculino, y no el canto, sugiriendo, no obstante, que lo que quiere hacer con él la voz femenina es tocarlo como la trompeta y así darle placer: "Only I can make your stick rise up. I can blow it like a horn. Hooo yee! Let me play it!" (Read y Rosenthal 2006: 321).

Después de una cadencia de tambor que sigue a esas palabras, la voz lírica continúa con su invitación al placer, pero el tono de su discurso se hace más bien provocativo:

Xolo xolotzin titla°tohuani taxayacaton ohuiya neltoquichtli izmaconel titlayhtolli; cuix nelahoctiquaquahuitiuh ayye xoconquetzan nonexcõ cécaniman xocontoquio. (*CM* fol. 72r)	Mancebo, querido mancebo, tú, *tlatoani* pequeño Axayacatl. Si de veras te dices varón, ven aquí. ¿Acaso ya no tienes el cuerno (listo)? Ponlo en mi nexcomitl y atiza el fuego. (trad. K.Sz.)

La mujer se dirige a Axayacatl llamándolo *xolo xolotzin.* La palabra *xolo* significa en náhuatl "paje, moço, criado o esclauo" (Molina 1992 2: 160v), "moço de seruicio" (Molina 1992 1: 85v), "criado que sirue o acompaña" (Molina 1992 1: 31v). Dada la terminación reverencial –*tzin* las traducciones que se ofrecen son las siguientes: "mi chiquito y bonito rey Axayacatl"[68](Garibay 1968: 56); "Boy, dear boy! Little king!" (Bierhorst 1985a: 387); "acompañante, acompañante pequeño" (León-Portilla 1994: 303); "page, dear pageboy" (Read y Rosenthal 2006: 322) y "boy, little servant boy" (Townsend 2006: 383). Una interpretación interesante la propone Haly (1986: 130) quien llama la atención a que la palabra en cuestión podía tener también un significado metafórico (*CF* X: 123) y referirse más bien al miembro masculino de Axayacatl y no al *tlatoani* mismo. Con esta idea están de acuerdo José Contel y Katarzyna Mikulska (2011: 51), quienes llaman la atención sobre la etimología de la palabra en cuestión que, según ellos, evoca los seres con una escisión. Además, a nivel ideológico *xolotl* es el doble que acompaña a los que van al más allá. En esta función aparece en el *Códice Borbónico* (lám. 16) al lado del Sol que está por desaparecer en las fauces de la tierra (Contel y Mikulska 2011: 51). Ahora, en la ideología nahua, el coito era percibido como una penetración del hombre conceptualizado en categorías solares en la oscuridad del cuerpo femenino de connotaciones terrestres. El que acompaña al hombre en este viaje sobrenatural y es capaz de volver del más allá femenino es precisamente el miembro genital.

Esta interpretación parece componerse bien con las siguientes palabras en las cuales la voz femenina se refiere a la masculinidad de Axayacatl (*neltoquichtli*) evocando su cuerno (*nelahoctiquaquahuitiuh*)[69] que unos versos antes se ha ofrecido a soplar. Ahora propone meterlo en su *nexcomitl* y atizar el fuego. Como bien indican Read y Rosenthal, esta metáfora tiene varios niveles y otra vez une los campos semánticos de guerra y sexo:

> Since horns were blown in war victory parades (CF XII: 15),

[68] El diccionario de Mecayapan (2002), efectivamente, propone para *xolo* el significado: "bebé, nene, criatura (recién nacido)". La idea de que la palabra en cuestión se refiriese a un niño concuerda con la idea general de Garibay, según quien, la voz femenina del canto trata a Axayacatl como un niño pequeñito, llamándolo Axayacaton (-*ton* –el sufijo dimintuivo), *yecoliztli* "criatura mía", etc.

[69] Derivado de *cuacuahuitl,* "cuerno de animal, o astas" (Molina 1992 2: 85v).

> this appears to be a multi-level metaphor: sex, hard stick-penises, blown like war horns, and starting women's fires. Or, war equals sex (Read y Rosenthal 2006: 322).

Esta metáfora del acto sexual claramente alude también al dominio de actividades típicamente femeninas, es decir, a cocinar. Entre los difrasismos destacados por Montes de Oca (2000: 150-151) para referirse a la mujer encontramos dos relacionados con este campo: *in comitl in caxitl,* "olla – escudilla" y *in atl in metlatl,* "agua – metate". El primero es más general y alude a la acción de cocinar como tal. El segundo se refiere a una actividad concreta, es decir a la producción de tortillas. El *nexcomitl* al que se refiere la voz lírica del canto es una olla usada por las mujeres indígenas para preparar el maíz nixtamalizado, es decir cocinado con cal y cenizas, del cual luego se prepara una masa para la producción de tortillas.

Como indican varios investigadores que trabajan con las comunidades indígenas modernas, tanto la acción de cocinar, como la tortilla misma tienen fuertes relaciones metafóricas con la sexualidad. Para empezar, John Monaghan (2001: 293-295) subraya una idea muy extendida en Mesoamérica, tanto en los siglos pasados como en la época presente, que suele comparar la matriz de la mujer con el horno u olla en que se cocina. Por consiguiente, el embarazo y el parto se interpretan como la acción de "cocinar" al niño:

> As in other areas of Mesoamerica, containers such as large cooking jars and ovens, in which a number of productive processes take place, are equated with wombs (...) Alfredo López Austin notes that during earthquakes the Aztecs covered their ollas so that pregnant women would not miscarry. Moreover, in the Mixteca, the womb is seen as a kind of receptacle in which the fetus grows, and women who are pregnant are said to be "cooking" (Monaghan 2001: 293).

Javier Galicia Silva (2007: 415-425) dedica, por su parte, un artículo entero a la interpretación de un canto-baile pícaro representado actualmente en la región de Milpa Alta como una parte del rito de paso inscrito en las ceremonias de contraer nupcias. Con la pieza en cuestión los recién casados son introducidos en los detalles íntimos de la vida matrimonial. Lo que es significativo, este canto-baile lleva el nombre de *las tlacualeras.* Como explica el autor el nombre de la pieza estudiada proviene de la palabra náhuatl *tlacualli*, "comida, o vianda" (Molina 1992 2: 133r) y se refiere a las mujeres que se ocupan de darles de comer a los trabajadores en casa o en el campo (Galicia Silva 2007: 415). Así queda visible la relación que existe hasta el día de hoy en las comunidades indígenas entre el erotismo y la acción de cocinar y comer. El autor menciona también las connotaciones sexuales que tienen en la ideología indígena algunos platos y bebidas como el aguamiel, pulque, atole y los tamales. En la región de Milpa Alta, los dos últimos son servidos para el desayuno a los recién casados aludiendo a

las acciones de la noche pasada (Galicia Silva 2007: 421). Además, el autor enumera varias expresiones del habla cotidiana que reflejan las connotaciones sexuales de los tamales, como por ejemplo:

> *xiquitta cenca cualli notamal:* "ve, está muy bueno nuestro tamal", es decir: "ve esa mujer, está muy buena"
>
> *niquiquiztlanequi itzintamal :* "deseo su tamal", es decir: "deseo sus nalgas: la vulva"
>
> *tzintamalli:* "la vagina"; si se dice: "tiene su carnita adentro", se refiere al acto sexual (Galicia Silva 2007: 421).

Finalmente, Camilla Townsend (2006: 383) en su traducción del fragmento analizado del *Chalcacihuacuicatl* propone que la expresión en cuestión significa tanto como: «Ay, go stoke the pot and light the fire». Llama la atención sobre la nota del copista quien afirma que es una expresión chalca (*chalco tlatolli q.n. xitlatlati*) e informa que es una frase que sigue en uso en la región de Guerrero. Aunque no precisa su significado metafórico, tomando en cuenta lo expuesto más arriba, se puede suponer que también en este caso es una alusión erótica.

La metáfora que compara los órganos sexuales femeninos con un *nexcomitl* se compone, además, muy bien con la expresión estudiada anteriormente, que equiparaba el miembro masculino con una mazorca de maíz desgranada *(olotzin*). Como observan Read y Rosenthal (2006: 333), esta composición de metáforas claramente indica que en el acto sexual la mujer está cocinando la semilla que le ha proporcionado el hombre.

En las líneas que siguen la mujer continúa con sus promesas amorosas:

Xicualcuio xiqualcui ynompacao xinechhualmacao in conetzintli te°xon tlatehteca tihuan tonhuehuetztozque tzonotõpaquiz tompaquiz paquiz tzono nictlatlamachihuaz oo	Ven a tomarlo, ven a tomar lo que está allá y ven a dármelo, hijito mío. Preparas el lecho. Nos echaremos sobre él, tendrás placer, tendrás placer, yo lo haré despacio y con sosiego.
(*CM* fol. 72r)	(trad. K.Sz.)

Xicualcuio xiqualcui ynompacao, "Ven a tomarlo, ven a tomarlo, lo que allá está" dice la voz femenina e inmediatamente pide lo mismo para sí: *xinechhualmacao in conetzintli,* "ven a dármelo, hijito mío". La relación sexual se presenta pues como una acción de la que las dos partes tienen que gozar. En otras palabras, parece que, aunque en la sociedad nahua el poder estaba en las manos del hombre, las necesidades sexuales de la mujer tenían una importancia significativa. En uno de los *huehuetlahtolli* recogidos por Sahagún el padre amonesta a su hijo sobre la necesidad de guardar toda la potencia para su mujer y no entregarse demasiado temprano a la actividad sexual porque entonces:

> ... serás así como el que coge miel de maguey, que no mana porque le acogeraron ante de tiempo, y el que chupa para sacar la miel dél no saca nada, y aborrecerle ha, y desecharle ha. Así te hará tu mujer, que como estás ya seco y acabado y no tienes qué darle, dices "no puedo más". Aborrecerte ha y desecharte ha, porque no satisfaces a su deseo, y buscará otro porque tú ya estás agotado (Sahagún 1988: 381-382).

La satisfacción de las necesidades sexuales de la mujer era entonces de gran importancia porque garantizaba la felicidad matrimonial de la pareja. Otro ejemplo podría ser la ya mencionada princesa Chalchiuhnenetzin, cuya insatisfacción sexual fue, al parecer, uno de los motivos que le sirvieron a Axayacatl para empezar la guerra contra Tlatelolco. Tezozómoc cuenta la historia de esta mujer del modo siguiente:

> A la princesa Chalchiuhnenetzin le hedían grandemente los dientes, por lo cual jamás se holgaba con ella el rey Moquihuixtli. [...] Se sentía grandemente invadida de despecho, según dicen los ancianos, porque su marido Moquihuixtli ya no la estimaba en nada por ser endeble, de feo rostro, delgaducha y sin carnes, y la despojaba de cuanta manta de algodón le enviaba Axayacatzin, su hermano menor, dándoselas a sus mancebas. [...]
>
> ... y precisamente nunca quería el rey Moquihuixtli dormir con la princesa Chalchiuhnenetzin, y dormía solamente con sus mancebas, hembras muy garridas. Ya se dijo que esta princesa Chalchiuhnenetzin no era fuerte, sino delgaducha, ni de buenas carnes, sino antes de pecho muy huesudo, y por eso no la quería Moquihuixtli, y la maltrataba mucho. Por eso se vino aquí a Tenochtitlan, a relatarle a su hermano menor, Axayacatzin, lo que hacía Moquihuixtli, así como que había de guerrear contra el "tenochcatl": vino a decírselo todo, habiéndose enojado y preocupado mucho el rey Axayacatzin al oírlo, por lo que dio él comienzo a la guerra (Tezozómoc 2001: 117-119).

Volviendo al canto analizado, una vez expresados sus deseos, la mujer invita a Axayacatl al lecho: *te°xon tlatehteca tihuan tonhuehuetztozque,* "prepara la mata y nos echaremos sobre ella". En esta expresión vale la pena subrayar el significado múltiple del verbo *teteca* que según Molina puede referirse a:

> *Teteca. nitla*: vrdir tela, o componer y adereçar la cama, o el estrado (Molina 1992 2: 106r)
>
> *Teteca.ni:* echarse con alguna muger (Molina 1992 2: 105v)

Es entonces, como bien observan Read y Rosenthal (2006: 322), otra metáfora que une el sexo y la acción de hilar y tejer. Allá, en la manta real, los amantes consumarán su placer poco a poco (*nictlatlamachihuaz*).

Inesperadamente, en los versos siguientes el tono del discurso radicalmente cambia. La que hace un rato seducía a Axayacatl con promesas de placer, ahora al parecer se niega a recibir a su amante:

Macamo maca macanotlaximayahui xolotzin titlatohuani axayacatõ yya oçoninicuilo y cuecuetzoca yenomaton o aye yenocuel yenocuel tictzitzquiznequi yn nochichihualtzin achin noyolltzin huiya

(*CM* fol. 72r)

No, no me derribes querido mancebo, tú, *tlatoani*, pequeño Axayacatl. Se ha abierto, he sido tomada. Por deseo están inquietas mis manos. Una y otra vez quieres agarrar mis pechos y tal vez también mi corazón.

(trad. K.Sz.)

Este fragmento resultó muy problemático para los traductores. Tanto Garibay, como Bierhorst tomaron como base para interpretar la primera parte el verbo *mayahui.* En el diccionario de Molina la palabra en cuestión aparece traducida como "echar, o arrojar algo por ay" (Molina 1992 2: 51r), "echar a mal" (Molina 1992 1: 48r), y con el objeto personal, *mayahui.nite,* "derribar aotro enel suelo" (Molina 1992 1: 38r). Las traducciones que proponen son las siguientes: "no te lances" (Garibay 1968: 56) y "don't scorn me" (Bierhorst 1985a: 387). Camilla Townsend (2006: 384), basándose en la comunicación personal con Jonathan Amith sobre el uso de expresiones parecidas entre los indígenas modernos de Guerrero, propone una interpretación bastante libre y totalmente diferente de las anteriores: "Let it not be, please don't stick your hand in my skirts". Dado el contexto, la idea de meter algo entre las faldas mujeriles parece más acertada de la de derribar a la amante, aunque tomando en cuenta la palabra *xolotzin* que sigue inmendiatamente a la expresión analizada, y cuyas posibles connotaciones fálicas ya se han mencionado más arriba, se podría discutir si realmente se trataba de una mano.

Otra aparente incongruencia que aparece en el fragmento citado es la negación con que éste se inicia: ¿por qué la mujer que acaba de invitarle a Axayacatl a la cama de repente le niega el acceso a su cuerpo? La intentan explicar Read y Rosenthal (2006: 323) sugiriendo que el uso reduplicado de una negación en la forma del imperativo fue utilizada aquí para producir una exclamación positiva. En otras palabras, no es una negación, sino otra invitación al acto sexual, cifrado aquí en la palabra *notlaximayahui.* La raíz de ella, argumentan las autoras, es la palabra *tlaxima,* que sola significa "carpintear" (Molina 1992 2: 146r) y con el complemento personal, "adulterar" (Molina 1992 1: 5r). Como proponen las autoras, la acción rítmica de pulir madera bien podía llegar a ser una metáfora para el acto sexual, especialmente tomando en cuenta el sufijo *–ya* que servía para denotar el instrumento usado para desempeñar una acción determinada (Read y Rosenthal 2006: 322). Dadas las alusiones anteriores, que comparaban el miembro masculino con el palo, la interpretación propuesta por estas estudiosas pa-

rece muy acertada. Lo que hace pues la voz femenina, es animar a Axayacatl a hacer el amor con ella.

El pasaje que sigue describe el acto con bastantes detalles y, otra vez, la mujer se presenta igualmente activa que el hombre: si Axayacatl intenta agarrar sus pechos o su corazón (*tictzitzquiznequi yn nochichihualtzin achin noyolltzin*), ella tampoco se muestra pasiva, pues como dice explícitamente, su mano está inquieta por deseo (*y cuecuetzoca yenomaton*). Lo que podríamos subrayar aquí es otro vínculo metafórico entre el sexo y la guerra: Axayacatl al tocar el pecho de su amante la estimula eróticamente, pero al mismo tiempo intenta agarrar su corazón, una acción que bien puede aludir al rito sacrificial por cardioectomia al que se solía someter a los cautivos de guerra. Si tomamos en cuenta la interpretación de Read y Rosenthal (2006: 313-348), quienes en la voz lírica de este canto ven una personificación de Chalco conquistado en guerra por los mexicas, este sentido figurado de la expresión analizada parece muy probable. En los primeros versos del canto la voz lírica balanceaba con sus metáforas floridas entre la promesa de placer y la amenaza de guerra. En este fragmento el *tlatoani* mexica puede responder a aquellas provocaciones bien con un cariño amoroso, bien con la invasión enemiga.

Además, si aceptamos que el "yo" lírico es una voz de la *ahuiani*, hay que recordar que estas mujeres vivían expuestas al riesgo de ser sacrificadas. Los informantes de Sahagún (*CF* X: 55) las describen, entre otros, como las que viven como las esclavas bañadas y las víctimas del sacrificio: *tlacamicqui, suchimicqui, tlaaltilli, teumicqui, teupoliuhqui, miccatzintli* ("perversa[70], la que muere con la muerte florida, la esclava bañada, la que muere ante los dioses, la que se destruye ante los dioses, la mortal" trad. K. Sz.).

El fragmento que sigue, aunque en principio describe las relaciones cariñosas entre los amantes, guarda, sin embargo, otra amenaza velada:

Ynyeahcaçomonehuian ticmitlacalhuiz nonecuilol huiya tzonotiquitztoz xiuhquecholxochitico ohuaye nihticnimitzonaquiz oncayetoz motenchalotzin nimitzmacochihuiz.

(*CM* fol. 72r)

Acaso de tu voluntad te destruirás, mi pintado. Te levantarás entre las flores de color turquesa. Dentro de mí te dejaré entrar, pondrás tu barbilla en mi cuello, yo te abrazaré.

(trad. K.Sz.)

Para interpretar correctamente este fragmento, hay que resolver el dilema acerca del objeto dañado mencionado en las primeras palabras. El verbo *ticmotlacalhuia* está compuesto por: *ti* (tú)-*c* (lo)- *m* - *itlacalhuia* ("da-

[70] La traducción literal de esta palabra sería más bien "muerta", pero por los contextos de su uso en el *Códice Florentino* parece que es más bien una expresión metafórica para referirse a las personas de vida libertina. Por lo tanto, esta expresión puede tratarse como otro vínculo entre los campos semánticos de guerra/sacrificio (*tlacamictia:* "matar o sacrificar hombres ante los idolos" Molina 1992 2: 115v) y sexualidad.

ñar algo a otro" Molina 1992 2: 42v). Garibay (1968: 56) propone que lo dañado es la belleza e integridad de la mujer con lo que, al parecer, quiere decir "su virginidad". Townsend (2006: 384), igual que Garibay, cree que es la palabra *nonecuilol* la que denota el objeto dañado. Sin embargo, esta autora traduce *nonecuilol* como la pintura corporal de la amante. La idea que a nosotros nos pareció la más adecuada en este contexto, es la de Bierhorst (1985a: 387) y Read y Rosenthal (2006: 324), quienes proponen que el dañado por el acto sexual es Axayacatl, al que la mujer se dirige llamándolo cariñosamente "mi pintado" (*nonecuilol*). Esta traducción, aunque a primera vista parezca extraña, se compone muy bien con las ideas que acerca del sexo tenían, según Graulich (1990: 185-190), los antiguos nahuas. Como afirma este investigador, los mexicas percibían el acto sexual como el momento en que el hombre perdía su sustancia interior. En los mitos de peregrinaciones mexicas los héroes culturales, al dejarse seducir por la mujer, perdían su poder y sus capacidades guerreras. Los ejemplos podrían ser Camaxtli (*Historia de los mexicanos por sus pinturas* 2005: 37-38) o Mixcoatl (*Leyenda de los soles* 1945: VI-VII) para quienes, como bien se sabe, las relaciones sexuales con mujeres resultaron fatales en consecuencias. El sexo podría ser entonces para la mujer chalca una suerte de arma para debilitar a su conquistador, Axayacatl.

La idea de Graulich concuerda también con la observación de López Austin (1996 1: 240), quien enumera el acto sexual como una de las situaciones que exponen al ser humano a la pérdida de su *tonalli.* Por este motivo, la copulación tenía que ser lenta y tranquila, para permitir una vuelta segura del *tonalli* al cuerpo, así como la voz femenina se lo ha prometido a Axayacatl unos versos antes, diciendo *nictlatlamachihuaz,* "lo haré despacio, mansamente y con sosiego". Vale la pena mencionar también la observación de Olivier (2008: 264-265) quien ve en el pie amputado de Tezcatlipoca, el seductor responsable de la transgresión en Tamoanchan, el sustituto del miembro viril que fue devorado por la Tierra en el momento de la fecundación. Basándose en los estudios de Jacques Galinier (1984: 45, 47) sobre las creencias de los otomíes modernos, Olivier explica este concepto mítico del modo siguiente:

> He presents many testimonies to confirm the equivalency, by now well established in Otomi thought, between the foot and the penis and remarks that foot deformations are considered a sign of sexual power. During sex, the penis leaves the solar and diurnal world to plunge into a nocturnal and feminine world. After intercourse, the man is sacrificed, emptied of his substance, his sex burned by terrestrial fire. (Olivier 2008: 264)

Quedándonos un momento más con la idea de la tierra femenina conceptualizada como una vágina peligrosa, vale la pena mencionar también el trabajo de Félix Báez-Jorge (2000: 341-375), quien llama la atención sobre las relaciones entre el concepto de la cueva como lugar de comuni-

cación entre los mundos, de donde proviene la vida, pero a la vez, que lleva al mundo de los muertos; y el mito de la "vagina dentada" presente en varias culturas mesoamericanas hasta el día de hoy (p. ej. el volcán Chichonal en Chiapas es considerado por los zoques que habitan en el área, una vivienda de la mujer con una vagina dentada).

Volviendo al análisis del canto, aunque como se ha visto el coito suponía cierto peligro para el poder masculino – o tal vez precisamente por este motivo – la voz femenina le dice a Axayacatl que le dejará entrar dentro de sí (*nihticnimitzonaquiz*). La vagina aparece en este fragmento metafóricamente comparada con las flores y plumas de *quecholli* de color turquesa. Las últimas palabras proporcionan, al parecer, una descripción de la posición en que se realiza el acto: según proponen Read y Rosenthal (2006: 323) la raíz del verbo *nimitzmacochihuiz* es *momacochoa* traducido por Molina (1992 I: IV) como "abraçarse dos, poniendo el vno la cabeça enel cuello del otro".

Los versos que siguen describen los órganos íntimos de la mujer a través de varias expresiones metafóricas:

Ynquetzalizquixochitl inyetlauhquechol cacaloxochitl i çã moxochicuachpetlapan tiyaonoc yeoncan ytic y yyo yyo aocmohui yao aylili.	Preciosa flor de maíz tostado, ahora rosada flor de cuervo. En tu estera cubierta de manta florida estamos acostados. Nunca más iremos a la guerra.
(*CM* fol. 72v)	(trad. K.Sz.)

El sexo femenino está comparado aquí con una preciosa flor de maíz tostado (*quetzalizquixochitl*)[71] y con *tlauhquechol cacaloxchitl. Cacaloxochitl* es una flor de cuervo, o *Plumeria*, mientras que el *tlauhquecholli* es un pájaro, probablemente *Platalea ajaja.* En la construcción discutida la palabra *tlauhquechol* indica, a nuestro parecer, el color de la *cacaloxochitl,* especificándola como una flor de cuervo de color de espátula rosada, es decir *Plumeria rubra.* Entre esas dos expresiones referentes al sexo femenino aparece un adverbio temporal *ye*, "ya" que, en nuestra opinión, puede sugerir el cambio de lo blanco de *izquixochitl* a lo rosado de *tlauhquecholcacaloxochitl*, o diciendo más directamente, que el acto sexual que acaba de terminar ha sido en realidad una iniciación de la mujer en cuestión. Esta suposición parece complementarse con la mencionada información proporcionada por Chimalpahín (1988 fols. 175r-175v), quien relata que Axayacatl al presentar al cantor chalca a sus mujeres dijo, no sin mostrar cierto sentido de humor y que había entendido perfectamente el mensaje cifrado en el canto, que a él también ya lo había desflorado (*onicxapotlac*).

El hecho de que se trate de un acto acabado lo indican las palabras que siguen. Axayacatl está tumbado sobre la estera cubierta de manta flo-

[71] La flor en cuestión ha sido identificada por Townsend (2006: 380) como *Cordia eleagnoides.*

rida y está allá dentro (*i çã moxochicuachpetlapan tiyaonoc yeoncan ytic*), pero la guerra amorosa ya ha terminado (*aocmohui yao aylili*). El fragmento siguiente es, en realidad una expresión paralela con la discutida:

Teocuitlapetlatl ipantiyaonoc quetzaloztocalco tlacuilolcalitic yyoyio aocmo hui yao ay lili (*CM* fol. 72v)	En la estera dorada estamos acostados, en la preciosa casa-cueva, en la casa de pinturas. Nunca más iremos a la guerra. (trad. K.Sz.)

Las metáforas que se utilizan aquí para designar simbólicamente al sexo femenino son *oztocalli*, "casa-cueva" y *tlacuilolcalli,* "casa cubierta con pinturas". La identificación de los órganos sexuales femeninos con la cueva alude obviamente al lugar de origen mítico de la raza humana. Además, la relación que existe entre la casa-cueva y la casa de pinturas puede, en nuestra opinión, relacionarse con el vínculo expuesto más arriba, entre la flor de maíz tostado y la flor de cuervo rosada. La mujer que, como efecto de la conquista de Chalco, llegó al poder de Axayacatl era como un lugar inhabitado, tal vez un poco salvaje, mágico y secreto. En el momento de someterse al *tlatoani* mexica en el acto sexual se volvió un lugar habitado por el hombre y bellamente ornamentado. En otras palabras, de acuerdo con la ideología mexica la mujer llega a la perfección cuando entra en la relación sexual con el hombre, la naturaleza femenina salvaje necesita una dominación masculina para funcionar dentro de lo civilizado[72].

Por otro lado, como indica Johansson (2006: 84), dado el carácter oral del canto, todo este fragmento igualmente puede ser un juego de palabras que según la redistribución sintáctica de las sílabas y unidades morfémicas que se acepte puede dar dos resultados completamente diferentes. Así, además de la traducción presentada arriba, las frases en cuestión pueden ser interpretadas de modo travieso o hasta ofensivo como: *Moxochicuachpetla panti yc ónoc [...] Te(o)cuitl apétlatl ipan ti ya ónoc.* "Mi estera florida te queda bien [...]. Estás en una estera de agua de excrementos" (Johansson 2006: 84).

Terminado el acto sexual entre Axayacatl y su amante, parece que ésta ha sido dejada en olvido, por lo cual empieza a quejarse:

Anquiçoyeichan yenontlayocoya tinonantzin ahço huelnitzahua ahçohuel niquitia çanêcaniconetl tzonicihuapilli ynicnihtolo y[n] no-	De manera que estoy triste en su casa, madre mía. ¿Acaso no sé hilar bien? ¿Acaso no sé tejer bien? Soy sólo una niña, una

[72] Véase también la anteriormente citada sugerencia de Balutet (2011: 147 *op. cit.*) que el acto de desflorar a la mujer era al mismo tiempo el acto de "domesticarla". De hecho, se lo puede tratar como repetición del acontecimiento mítico cuando los dioses solares, Quetzalcoatl y Tezcatlipoca, al tomar una forma muy sugestiva de serpientes enormes, desfloraron al monstruo terrestre para domesticar su fertilidad (*Histoyre du Mechique* 2005: 108)

quichhuacan yao~	mujercita, así se dice de mí en el lugar de mi marido
(*CM* fol. 72v)	(trad. K. Sz.)

En este fragmento otra vez aparecen referencias al dominio femenino de hilar y tejer. La voz femenina informa que no está feliz en la casa de Axayacatl (*anquiçoyeichan yenontlayocoya*) porque, aunque sabe hilar y tejer bien (*ahço huelnitzahua ahçohuel niquitia*), es decir, portarse como una mujer adulta, en la casa de su marido se dice de ella que es sólo una niña (*niconetl tzonicihuapilli ynicnihtolo y[n] noquichhua[-]can*). Tomando en cuenta todo lo expuesto anteriormente acerca de la posible personificación de Chalco como una de las concubinas de Axayacatl que manifiesta sus esperanzas y pretensiones en el canto analizado, el significado metafórico de esta queja podría ser el siguiente: una muchacha fue tomada en conquista y llevada a la casa del *tlatoani* mexica. Allá tuvo relaciones sexuales con él, convirtiéndose en una mujer adulta. Ya no es una moza que todavía esté por aprender a hilar y tejer, sino una mujer madura porque ha conocido al varón. En este contexto la tarea femenina de hilar y tejer otra vez puede tener el significado doble y, además de lo literal, referirse metafóricamente al sexo. Es más, si aceptamos la interpretación de este canto como una metáfora política, como lo proponen Read y Rosenthal, la acción de hilar y tejer podría metafóricamente traducirse también como "guerrear". Chalco después de la conquista fue sometido a una obligación tributaria muy pesada y con el canto en cuestión quería convencer a Axayacatl que, tomando en cuenta la historia de las relaciones entre sus ciudades, debería tratarlo como un aliado valiente y no como un enemigo derrotado:

> Chalco had some reason to feel this was unfair (...). She had been a formidable foe to defeat, hence her powers in war have been proven. Furthermore, she has already used these powers on Axayacatl's behalf, for she keeps "raising his war song". (...) Thus she notes that she "spins and weaves well", yet even though she is a noble woman, she has failed or become "soiled" in vain (...). Mexico does not take her nobility seriously, although she has kept her side of the bargain and would give more if she thought she would get something form it (Read y Rosenthal 2006: 335).

Ahora bien, como la joven proveniente de una ciudad vencida en guerra, según las investigadoras citadas (Read y Rosenthal 2006: 334-335), la mujer chalca probablemente ocupaba en la corte una posición inferior a la de otras mujeres de Axayacatl, las provenientes de las ciudades que se habían aliado voluntariamente a México-Tenochtitlan. Dado que los gobernantes mexicas solían tener muchas mujeres (López Austin 1996 I: 342-343) es muy probable que su acceso al lecho real se hubiese limitado a esta sola vez que acaba de describirse en las líneas analizadas. Después de este rato breve, que además llevaba rasgos de conquista, la situación de la chal-

ca vuelve en realidad a ser la de una niña que no puede participar en los privilegios de mujeres maduras. No es pues de extrañar que, tratada de esta manera, la voz femenina del canto se sienta frustrada. Los versos que siguen expresan su desesperación y desilusión:

Tetlatlahuelcauh teyollocococan in tlpc inquēmanõ nõtlatlayocoya ninotlahuelnequi nonexiuhtlatilco nichualihtoa cue conetl manoce nimiqui yia o.

(*CM* fol. 72v)

Se indigna el corazón humano en la superficie de la tierra. Repetidas veces finjo algo y estoy enojada conmigo misma. Desesperada me digo: "Hijito mío que me muera"

(trad. K.Sz.)

En este fragmento faltan claras referencias a lo femenino. En vez de eso aparece una idea muy extendida en varias fuentes en náhuatl, tanto en los *huehuetlahtolli* como en los cantos de privación, *icnocuicatl,* que presentan la vida sobre la tierra como dura y llena de sufrimiento. Las alusiones a la feminidad aparecen en los versos que siguen, en los cuales la mujer continua quejándose de su situación:

Yacuenonantzin nontlaocolmiqui oyenican yenoquichvacã ahuelniquitotia inmalacatl ahuelnocontlaça in notzotzopaz nocatimoqueloa noconetzin yao ohuiya

(*CM* fol. 72v)

Madre mía, me muero de tristeza ahora que estoy en el lugar de mi hombre. No puedo hacer bailar el huso, no puedo arrojar mi palo de tejer. Te estás burlando de mí, hijito mío.

(trad. K.Sz.)

Otra vez el sexo está metafóricamente representado como la acción de hilar y tejer que, además, aparece aquí en forma del difrasismo *in malacatl in tzotzopaztli.* Como ya hemos mencionado, según Montes de Oca (2000: 151-153) éste se refería a la mujer. Entonces, podríamos decir que la chalca no puede ser una verdadera mujer, una mujer activa sexualmente, porque Axayacatl en vez de acostarse con ella, se está burlando de sus deseos (*nocatimoqueloa noconetzin*). La palabra *conetl* con que se dirige al *tlatoani* la muchacha aunque puede interpretarse como una expresión cariñosa, dado el contexto, igual puede aludir maliciosamente a la impotencia de éste. Olvidada y frustrada, la chalca declara la disposición a luchar por sus derechos:

Auhquēnelnoconchihuaz cuix yhui chimalli ycanemanalo ixtlahuatl itic ninoma°mantaz aayia ooo nocatimoqueloa noconetzin ohuiya~

(*CM* fol. 72v)

¿Qué he de hacer? ¡Yo lo haré! Como escudo se está estirando en medio de la llanura. Ensayaré cómo poner bien la rodela. Te estás burlando de mí, hijito mío.

(trad. K.Sz.)

Este pasaje establece claras relaciones entre la guerra y el sexo. La mujer desesperada piensa en cómo mejorar su situación (*auhquẽnelnoconchihuaz*, "¿Qué he de hacer?"). Ella no puede hacer más: es cautiva, se ve como un escudo de plumas extendido en medio de la llanura, en el campo de la batalla (*cuix yhui chimalli ycanemanalo ixtlahuatl itic ninoma°mantaz*). La alusión presentada inmediatamente trae a la memoria la historia del encuentro entre Chimalman "Escudo extendido" y Mixcoatl (*Leyenda de los soles* fol. 80). La conquista de Huitznahuac se efectúa a través de un acto sexual entre los protagonistas, representado en el mito con una imagen de Chimalman quien pone su rodela y flechas en el suelo y se enfrenta desnuda a las flechas expedidas por Mixcoatl. Por efecto de esta acción queda embarazada. En otras palabras, es una imagen de la mujer que se somete a la actividad conquistadora del hombre. Tal vez la voz femenina del canto al evocar esta historia intentaba establecer cierta correspondencia entre la conquista de Huitznahuac y la de Chalco. Si fue así, cabe recordar que, aunque Mixcoatl salió victorioso del encuentro con Chimalman, al entregarse a ella perdió su potencia guerrera y pronto después falleció de mano de sus enemigos (*Leyenda de los soles* fol. 80). De este modo, el mensaje político cifrado en el canto tendría otra vez matices de amenaza que ya hemos visto velada en los versos anteriores.

El acto de ofrecerse a Axayacatl como un escudo extendido une entonces las informaciones simbólicas provenientes del campo semántico de la guerra y el de la sexualidad. La mujer quiere entregársele voluntariamente, tal vez como Chalco preferiría haberlo hecho si fuese posible cambiar la historia. No obstante, el *tlatoani* se está burlando de ella, por lo cual la voz lírica sigue persuadiéndolo:

Xolotzin niconetzin titlatohuani taxayacatõ çantimonecahuã no huictimomahmanaya tõmoquichyttohua o'ohuaye cuixnõmatiyaopan niquimiximati ye moyaohuã noconetzin çantimoNencahua nohuic ohuiya.

(*CM* fol. 72v)

Querido compañero, hijito mío, tú, *tlatoani* pequeño Axayacatl, sólo en vano te pones contra mí, te muestras tan varonil. ¿Acaso no sé yo nada de la guerra? Conozco a tus enemigos, hijito mío. Sólo en vano te pones contra mí.

(trad. K.Sz.)

Este fragmento es difícil de traducir. Empieza con la ya conocida invocación que compara a Axayacatl con un niño y mozo de servicio, o lo que es aún más probable, alude a su miembro viril. El núcleo del problema es el verbo *timomahmanaya* que, al parecer, condicionó la interpretación de toda esta parte del fragmento citado y dio los siguientes resultados:

Garibay (1968: 56): Vamos a estar juntos, acomódate conmigo, muestra tu virilidad.

Bierhorst (1985a: 387): I'd only hinder you, and you'd be sacri-

ficed and lauded.

Read y Rosenthal (2006: 325): Alas you neglect me! You went on spreading yourself out. You speak of your maliness.

Garibay decidió quedarse en el ámbito amoroso, Bierhorst salió hacia lo ritual del canto de los espíritus, y Read y Rosenthal optaron por la interpretación política sugiriendo que el fragmento en cuestión trata de la extensión del imperio mexica y no del *tlatoani* en persona. La interpretación que nosotros queremos proponer es diferente de las presentadas: "Sólo en vano te pones contra mí, te muestras tan varonil"[73] dice la mujer y sigue "¿Acaso no sé yo nada de la guerra? Conozco a tus enemigos. Sólo en vano te pones contra mí". Esta expresión puede, en nuestra opinión, ser una más de las que aluden al mismo tiempo al campo de batalla y al sexo. Si aceptamos que el "yo" lírico del canto es una *ahuiani*, es decir una joven que acompañaba a los guerreros en las fiestas rituales y seculares, al igual que podía seguirlos a la lucha, no es de extrañar que subraye su conocimiento de la realidad guerrera. Además, tomando en cuenta el contexto – es la conversación entre amantes después del acto sexual – se puede decir que la mujer en cuestión seguramente conoce también las realidades de la guerra amorosa y las posibles faltas del *tlatoani* en este aspecto. Sería pues una amenaza política, como lo sugieren Read y Rosenthal (2006: 336-337), pero tal vez al mismo tiempo pueda verse en este pasaje una provocación traviesa tipo: "En vano te quieres esconder de mí, que ya conozco el amor y sé cuánto puedo esperar del varón".

Las palabras de la mujer se hacen entonces cada vez más violentas. La desilusión de la joven crece cada vez más y ella no piensa esconderla, pues ya en el siguiente verso dice:

Matehticihuatini ahço nel ahticyēcoz iniuhqui chahuayotl ynixochitzin y nicuicatzin noconetzin yiao~

A oquichpilli not° titla°tohuani taxayacatõ onoçotonpeuh yenotiqualani xolotzin yenoniauh in nochan noconetzin yao ohuiya.

(*CM* fol. 72v)

Ojalá seas mujer, quizás entonces no te acostarías con sus flores preciosas, con sus cantos preciosos como el que está en el concubinaje, hijito mío.

No eres un verdadero varón, mi *tlatoani*, pequeño Axayacatl. Ni siquiera comenzaste y ya te pones enojado, querido mancebo. Ya me voy a mi casa, hijito mío.

(trad. K.Sz.)

[73] *Çan,* "sólo" + *ti-mo-necahuã,* "hazer algo en vano, y sin provecho alguno" (Bnf_361 1780, fol. 313, en: G.D.N.) *no[-]huic,* "de/contra/hacia mí" + *ti-mo-mahmanaya,* "se placer" (Wimmer 2004 en: G.D.N.) "ensayarse aponer bié[n] la rodela parase arrodelar" (Molina 1992, 1: 55r).

Otra vez la diversidad de traducciones presentadas por los estudiosos cuyos trabajos nos sirvieron de base para el presente análisis nos forzó a buscar una solución propia. Para mostrar lo difícil que resultó la interpretación de la primera parte de este fragmento a continuación se presentan algunas de las traducciones analizadas:

> Garibay (1968: 56): ¡Eres una mujercilla, tal vez nada logres! Como concubina, sus flores, sus cantos son sólo de mi hijito!
>
> Bierhorst (1985a: 387): I wish you'd be one of the women. Couldn't you fabricate His precious songs, His precious flowers as a concubine, dear babe?
>
> Read y Rosenthal (2006: 325): I wish you would become a woman. Perhaps, you would not really copulate as in concubinage, with her flowers, with her dear songs, my dear child.
>
> Townsend (2006: 386): I wish you yourself had been a woman. Prehaps then you would not sample (use sexually) she who is like the blossom and song of concubinage, my child.

Nuestra interpretación parte de la idea de que el término "concubinaje" era usado por los cronistas para describir una situación del mundo nahua en la que un hombre casado convivía con más de una mujer, y no como se lo entiende en la actualidad, como una relación libre entre un hombre y una mujer. A este segundo tipo de relación los frailes se referían más bien con la palabra "amancebamiento" y, generalmente, se trataba de las relaciones sexuales pre-conyugales entre los jóvenes. Ahora bien, como mantiene López Austin (1996 1: 329-330), los antiguos nahuas percibían el adulterio como una violación de los derechos de un varón por el otro. En otras palabras, no existían en esta sociedad "concubinos", es decir, hombres que vivieran en concubinaje con una mujer casada. Por consiguiente, y como lo demuestran las palabras formadas sobre esa raíz[74], los términos *chahuatl,* "concubina" y *chahuayotl,* "concubinaje" podían referirse solamente a la mujer. Es más, al parecer la situación de la mujer que se encontraba en una relación poligámica con el hombre no era de las mejores, probablemente a causa de la necesidad de compartir la atención y el tiempo de su marido con otras. Lo demuestran las entradas relacionadas con las palabras en cuestión, muchas de las cuales se refieren a celos, como por ejemplo:

> *Chahuayotl:* Jalousie (Wimmer 2004)
>
> *Chahualiztli:* Envie, jalousie, suspicion (Wimmer 2004)
>
> *Chahuati:* tener celos (Tzinacapan 1984, en: *GDN*)
>
> *Chahuatia:* celar (Cortés y Zedeño 1765: 068, en: *GDN*)

[74] *Chauanan.no:* mi madrastra (Molina 1992 2: 19r); *chauanantli:* madrastra muger del padre (Molina 1992 1: 80r). *chauapilli:* entenado de muger (Molina 1992 2: 19r), etc.

Chahuapoloa: v.t. te-., tourmenter quelqu'un par jalousie (Wimmer 2004)

Chahuatilia: estar celoso de alguien (Tzinacapan 1984, en: *GDN*)

Chahuacocoya: estar afligida la muger porque su marido esta amancebado (Molina 1992 2: 19r)

De lo expuesto se puede inferir, en nuestra opinión, que la relación sexual que tuvo la voz femenina con Axayacatl fue demasiado rápida, o que el *tlatoani* no le prestó a la mujer en cuestión tanto cariño como su naturaleza femenina demandaba. Por eso el "yo" lírico dice: "Ojalá seas mujer, quizás entonces no te acostarías con sus flores preciosas, con sus cantos preciosos como el que está en el concubinaje". El mensaje es entonces más o menos el siguiente: "Tengo celos por otras mujeres tuyas. Tal vez si fueras mujer comprenderías cuanta atención necesito". Lo que vale la pena subrayar en este y en otros fragmentos similares del canto analizado, es la claridad y sinceridad con la que la mujer expresa sus deseos sexuales y su desilusión en caso de una relación insatisfactoria.

Sin embargo, a pesar de los celos, la voz lírica declara que está en posesión del *tlatoani*:

Acaço can nicantinech nahualan yectliticchiuh yemotlatoltzin izinax- cantlahuanquetl, maçotehtitlahuanquetl ahçoononetlacamachon tochan yyao ohuiya	Tal vez aquí tú me embrujaste con las bellas palabras que hiciste. Aquí y ahora se está borracho. ¡Emborráchate! Acaso así habrá prosperidad en nuestra casa.
(*CM* fol. 72v)	(trad. K.Sz.)

El núcleo del problema en la traducción de esta frase es el verbo *tinechnahualan*. Como bien observan Read y Rosenthal (2006: 325-326), las raíces de esta palabra pueden ser dos: *nahuala,* "motejar a otro de algun defecto" (Molina 1992 2: 63r) o *nahualhuia,* "embrujar" (Tzinacapan 1984, en: *GDN*). La primera posibilidad se compone muy bien con las referencias anteriores a las burlas que se hace el *tlatoani* de la mujer. Por otro lado, tomando en cuenta la idea que tenían los antiguos nahuas de las fuerzas mágicas muy poderosas de los gobernantes, tal vez Axayacatl también se considerase dotado de poderes para embrujar a las mujeres. Finalmente, puede ser otro juego de palabras que alude tanto a las burlas como a la magia: el *tlatoani* se burló de la mujer porque la embrujó con su bella palabra para causar su borrachera que se menciona luego en esta frase.

Aunque la interpretación presentada nos parece perfectamente adecuada, nos gustaría mencionar también otra posibilidad. Si se parte del verbo *nahua,* "dançar asidos delas manos" (Molina 1992 2: 35v), "abrazar" (Tzinacapan 1984, en: *GDN*), este fragmento podría traducirse del siguiente modo: "Entonces sólo aquí bailas conmigo/ me abrazas, hiciste unas bellas

palabras. Es aquí y ahora donde se está borracho, ojalá te emborraches. Acaso así habría prosperidad en nuestra casa". Lo que queremos proponer con esta traducción es que la voz femenina se sigue quejando de que los abrazos y las bellas palabras de Axayacatl estén limitados a un solo lugar, un lugar donde uno puede emborracharse. El estado de embriaguez era una de las metáforas para la sexualidad incontrolada. Como explica Noemi Quezada (1975: 57), el uso de pulque era considerado por los nahuas una fuerza calurosa, igual que lo era el sexo. De ahí, las restricciones en acceso al pulque, cuyo uso no limitado sólo estaba perimitido entre los viejos, cuya sexualidad ya estaba apagada. Como explica la autora, según los indígenas no se debía encender dos fuegos al mismo tiempo, porque en otro caso el incendio provocado de este modo podría destruir el orden social. Cabe recordar también que la supuesta embriaguez era uno de los rasgos con los cuales los informantes de Sahagún describieron a la *ahuiani*: *... miuintinemi (...) monanacauitinemi (...)mosuchtia, mususuchtia, tlaoana, xocomicqui, tlatlaoana* (*CF* X: 56) "anda embriagándose (...) anda comiendo hongos (...) vomita, vomita mucho, se emborracha, se emborracha, se emborracha mucho" (trad. K.Sz.). Dado el contexto, nos parece que es precisamente este sentido metafórico de la borrachera a que se alude en el fragmento citado.

Es entonces algo entre la queja y la invitación al placer, a la que siguen unas preguntas retóricas:

Cuixnoçotinechcouh tinechmocohui noconetzin cuixtlapa°patlaco nahuihuan yenotlahuã çaço tictlacanequi yenotiqualani xolotzin yenoniauh in nochan noconetzin y yao ohuiya.	¿Acaso me compraste, me adquiriste para ti, hijito mío? ¿Acaso vinieron mis tíos, mis tías a barajar? Ya te pones enojado, querido mancebo. Me voy a mi casa, hijito mío.
(*CM* fol. 72v)	(trad. K.Sz.)

Según Read y Rosenthal (2006: 337), con estas frases Chalco quiere recordarle sutilmente a Axayacatl las obligaciones que tiene con ellos y tal vez también amenazarlo, aunque de modo muy disfrazado, sugiriendo que tiene suficientes aliados para hacerle guerra.

Si bien es cierto que esta propuesta interpretativa del sentido metafórico del fragmento analizado es seguramente acertada, lo que nos pareció importante subrayar desde el punto de vista del presente trabajo, es su nivel más bien literal. La mención del intercambio mercantil entre Axayacatl y los tíos de la mujer se refiere, en nuestra opinión, a las negociaciones que normalmente precedían el rito de matrimonio. Éstas se daban entre la gente común, cuando las casamenteras escogidas por la familia del joven iban a los parientes de la novia para acordar la boda (Sahagún 1988: 103-104, 386-392, Robles Álvarez 2002: 77-78). Los contratos matrimoniales que se celebraban a nivel político, cobraban un valor mucho más importante,

pues se trataba de un futuro político y económico de las partes interesadas. La importancia de las mujeres en la vida socio-política fue un tema de estudio de varios investigadores (Lévi-Strauss 2009: 77-85, 133-164; Gillespie 2005, Marcus 2001: 305-340, Townsend 2006: 349-389, entre otros), quienes subrayaron su papel en el establecimiento de las alianzas, confirmación de la supremacía, legitimización del poder, etc. Las negociaciones que precedían los matrimonios reales tenían que estar basados en una estrategia bien pensada y probablemente duraban muchos días.

Ahora bien, lo que parece decir la voz femenina del canto es que en su caso no había mucha negociación y los provechos del contrato eran más bien unilaterales. Es una mujer tomada en guerra, por eso sus parientes no vinieron a negociar las condiciones del matrimonio, sino que éstas les fueron impuestas por México-Tenochtitlan. En otras palabras, es una continuación de las quejas: la muchacha no se siente una de las mujeres de Axayacatl, pues todas ellas fueron adquiridas por algunos privilegios para sus parientes. Ella, en cambio, es una concubina de la que el *tlatoani* se apoderó sin ofrecerles a sus familiares un pago adecuado.

Después de estas palabras dolorosas, aparece una cadencia de tambor que separa esta parte del texto de la siguiente, en la que abundan las referencias políticas que nos convincieron a la interpretación total que de *Chalcacihuacuicatl* proponen Read y Rosenthal (2006: 313-348). Las autoras postulan que, en general, el canto evoca las conquistas de México-Tenochtitlan e intenta señalar el papel que en esas desempeñó o podría desempeñar Chalco. El texto empieza con las palabras siguientes:

Tiniuctzin ticihuatlamacazqui maxontlachia ynomach moman cuicatl in Cohuatepec in quauhtenampan topan moteca Panohuayã ohuaya yiaho.	Hermana mía, sacerdotisa, mira, como de gran manera está estirado el canto en Coatepec y en Cuauhtempan. Sobre nosotros se tiende en Panohuayan.
(*CM* fol. 73r)	(trad. K.Sz.)

La voz femenina por primera vez no se dirige a Axayacatl, sino a otra mujer, sacerdotisa, denominada aquí con el término náhuatl *cihuatlamacazqui,* llamándola su hermanita, *iniuctzin.* Al intentar establecer el por qué de esta invocación, hemos encontrado una información proporcionada por Pilar Alberti Manzanares (1994: 179) que en los *cihuacalmecac,* además de las muchachas ofrecidas al servicio de los dioses, vivían también las jóvenes traídas a México-Tenochtitlan como cautivas de guerra para ser luego sacrificadas en las fiestas. La autora desgraciadamente no precisa de qué fuente sacó esta información para que podamos intentar buscar más datos acerca de estas mujeres. Por este motivo, quisieramos proponer, sólo a modo de hipótesis, que tal vez fuesen algunas de estas muchachas las que acompañaban a los guerreros más destacados como *ahuianime.* Nuestra propuesta está basada en unas correspondencias que se dejan establecer

entre los dos grupos. En principio, ya se ha mencionado que las *ahuianime* podían provenir de las ciudades conquistadas y que los informantes de Sahagún (*CF* X:55), entre otros rasgos característicos de estas mujeres destacan su posible destino sacrificial. Segundo, Alberti Manzanares (1994: 182) menciona la bien conocida descripción que hacen los informantes de Sahagún (*CF* II: 98) de la fiesta *huey tecuilhuitl*, en la cual después de uno de los bailes rituales algunas de las jóvenes del *calmecac* podían ir a acostarse con los nobles que lo habían arreglado con sus maestras. Dada la castidad que se guardaba en el *calmecac* no sería sin razón suponer que las señaladas para este oficio fuesen precisamente las jóvenes venideras y no las provenientes de las familias nobles de la ciudad. Aceptando esta hipótesis queda clara la expresión analizada: la voz femenina del canto puede pertenecer a una *ahuiani* proveniente de Chalco que acaba de pasar una noche con Axayacatl, y ahora se dirige a una mujer del templo llamándola su hermana para comentarle los asuntos relacionados con su amante y la guerra.

Read y Rosenthal (2006: 326) llaman la atención hacia la continuación del uso de metáforas que equiparan el sexo y la guerra. Como señalan las autoras, el verbo *teca* usado para decir que el canto guerrero de Tenochtitlan se tiende sobre Panohuayan, una provincia chalca conquistada por Motecuhzoma en 1456, significa al mismo tiempo "ayuntarse carnalmente el varon con la muger" (Molina 1992 1: 7r), "hazerlo el hombre ala muger" (Molina 1992 1: 70r). Otra vez, pues, el "yo" lírico del canto compara la conquista militar de su patria con el acto sexual en el que Tenochtitlan representa al varón-conquistador y Chalco, a la mujer conquistada. En los versos que siguen, sin embargo, esta mujer, hasta ahora bastante sumisa, empieza a mostrarse cada vez más varonil:

Çonocihuayo ninaytia noyollotzin mococohua ach quennel nocõchihuaz y[-]huan noquichtiz o maçoc cenca ye in cueye yein huipil in toquich[-]huan in toyecolhuan y yaho ohuiya.	Estoy jugando con mi feminidad, se apena mi corazón. ¿Qué he de hacer? Entonces/Con él seré varón, pues de nuestros hombres, nuestros amantes, suyas son las faldas, las camisas.
(*CM* fol. 73r)	(trad. K.Sz.)

Este fragmento originó una interesante diversidad de propuestas interpretativas:

> Garibay (1968: 58): Mi mujeril ser comete locuras, se apena mi corazón. ¡Qué remedio! ¿Qué haré yo, quién tendré por varón? Aunque sea yo de faldellín, aunque sea yo de camisa... ¡Nuestros hombres, nuestras criaturas!
>
> Bierhorst (1985a: 389): I only do woman's work. I'm in anguish. What will happen to me *now*? With these I'll have to be a man!

> Rather let them be the skirts and blouses of men that we *ourselves* create!
>
> Read y Rosenthal (2006: 327): It [the song] pierces my womb. I am forced to hide. My dear heart, it is in pain. What can I do? With him, will I be a man? Their skirts, their blouses are entirely our men's when our forced matings exist. Yyaho ohuiya!

La influencia de la idea general que tenía del canto cada uno de los traductores citados se ve en su manera de interpretar este fragmento: Garibay se queda en el ámbito de las emociones violentas y caóticas de la amante, Bierhorst indica el miedo que siente la mujer ante los espíritus creados con su canto, y Read y Rosenthal aluden a la simbología guerra-sexo, sugiriendo con su traducción que los versos en cuestión evocan la historia de Mixcoatl y Chimalman, e indicando que en las relaciones entre Mexico y Chalco es la última que desempeña el papel femenino.

Nosotros, otra vez, queremos proponer nuestra propia interpretación del fragmento analizado. La traducción que presentamos seguramente está en menor o mayor grado vinculada con las propuestas citadas, pero su fin principal es destacar lo crucial en el modo de conceptualizar a lo femenino en la ideología nahua. Lo que dice la voz lírica podría, en nuestra opinión, rendirse en español más o menos del modo siguiente: "Estoy jugando[75] con mi feminidad, se apena mi corazón. ¿Qué he de hacer? Con él seré varón, pues de nuestros hombres, nuestros amantes, suyas son las faldas, las camisas." Parafraseando, la mujer se muestra desilusionada también con los guerreros chalcas quienes permitieron la conquista y siguen pagando el tributo. Los acusa de cobardía diciendo que son en realidad dueños de faldas y camisas, es decir mujeres.

En el mundo nahua la ropa desempeñaba un papel muy importante al indicar el estatus social de un individuo: no sólo permitía distinguir los sexos y la edad, sino que señalaba también el nivel ocupado en la jerarquía social (Rieff Anawalt 1990: 60). Por este motivo, una de las penas por las transgresiones de menor grado era la depravación de los privilegios relacionados con el vestido, adornos o peinado llevados. Ahora bien, la historia de los mexicas proporciona varios ejemplos de cómo el acusar al hombre de afeminado era igual a llamarlo cobarde y tratado como una ofensa enorme. Cecelia Klein (1994: 222-223) llama la atención a que la feminidad muchas veces representaba lo débil, conquistado y temeroso. Lo reflejan varios incidentes de la historia nahua cuando los hombres eran forzados por sus enemigos a vestirse de faldas y huipiles (Klein 2001: 194). Las palabras de la mujer son entonces bastante fuertes. Sin embargo, las fuentes informan también que las mujeres solían burlarse de este modo de los hombres para animarlos a mayor esfuerzo en el campo de la batalla. Sahagún reporta, por ejemplo, que en la fiesta de *huey tozoztli,* si algún joven se atrevía a hablarles

[75] *Naitia:* niñear hazer cosas de niños (Molina 1992 1: 89r).

a las vírgenes que iban en la procesión ritual, una de las ancianas que las acompañaban lo reprochaba del modo siguiente:

> "Y tú, cobarde, ¿hablas bisoño?, ¿tú habías de hablar? Piensa en cómo hagas alguna hazaña para que te quiten la vedija de los cabellos que traes en el cocote, en señal de cobarde y de hombre para poco. Cobarde, bisoño, no habías tú de hablar aquí. Tan mujer eres como yo. Nunca has salido detrás el huego." Desta manera estimulaban a los mancebos para que procurasen de ser esforzados para las cosas de la guerra (Sahagún 1988: 114).

Resumiendo, lo que quiere decir la voz femenina del canto es, a grandes rasgos: "Estoy aquí, con mi feminidad, haciendo cosas de niños (porque Axayacatl me desprecia como mujer[76]). Y, sin embargo, soy más varonil que los hombres chalcas, cobardes (porque yo me presenté para la guerra amorosa con el *tlatoani*)". Por supuesto, la interpretación presentada es sólo una propuesta alternativa que no cuestiona otras traducciones, sino que puede constituir uno de varios niveles de significado que, como se ha visto, se dejan destacar en el canto analizado.

En los versos que siguen, vuelve la imaginería amorosa de los pasajes pasados:

Xiqualquixti nonexta°mal in titlatohuani Axayacatõ tlacenimitzmanili neoc in noconeuh neoc in noconeuh xoconahuiltixictoculehuili ololotzin ololo ayye ayyo (*CM* fol. 73r)	Ven a sacar mi nextamalli, tú *tlatoani*, pequeño Axayacatl. Deja que te ofrezca una (tortilla). Aún soy yo, hijito mío. Dale placer, levanta tu palo (cuerno), espiga de maíz desgranada, madura. (trad. K.Sz.)

La mujer compara metafóricamente sus organos íntimos con un *nextamalli* (*Xiqualquixti nonexta°mal*) y le ofrece al *tlatoani* su sexualidad diciendo: *tlacenimitzmanili*. Esta palabra en náhuatl se descompone de la manera siguiente: *tla-* marca de optativo, *-ce-* "uno/una", *ni-* marca de sujeto "yo", *mitz-* marca de objeto "te", *manili(a)* "ofrecer o poner algo ante otro" (Molina 1992 2: 52r). Una vez planteadas las metáforas referentes a la sexualidad femenina, se evoca su contraparte masculina presentada aquí con las expresiones ya conocidas de un palo que se levanta al sentir el placer (*xoconahuiltixictoculehuili*) y una espiga de maíz desgranada y redondeada (*ololotzin ololo*).

A continuación, las metáforas sexuales relacionadas con la agricultura y la cocina ceden paso a las vinculadas a la guerra:

Açotiquauhtli tocelotl in timittohua noconetzin Ohuiya açomoyaohuã in	¿Acaso te dices águila, ocelote, hijito mío? ¿Acaso te ensoberbe-

[76] Es un motivo que ha aparecido ya en las estrofas anteriores.

huicticuecuenoti meoc in noconeuh xocõahuiliti. Et.	ces ante tus enemigos? Cariño, diviértete.
(*CM* fol.73r)	(trad. K.Sz.)

La mujer le pregunta a Axayacatl: "¿Acaso te dices águila, ocelote?[77] ¿Acaso te ensoberbeces ante tus enemigos?". Es como otra provocación, puesto que en seguida añade: "Pues aquí estoy (yo, tu enemigo en la batalla amorosa), diviértete". La alusión a la lucha entre los amantes se hace aún más visible si se toma en cuenta que el verbo *cuecuenoti* traducido aquí como "ensoberbecerse" (Molina 1992 1:55r) en una expresión *Ciua cuecuenoti*, es traducido por Molina (1992 2: 22v) como "darse mucho a mugeres". De ahí también proviene la traducción alternativa propuesta por Garibay (1968: 58): "¿Acaso con tus enemigos haces travesuras?" que al parecer puede aludir tanto a las hazañas guerreras como a las relaciones homosexuales que, como sabemos, en la clase noble podían ocurrir (Olivier 2004: 305-311, López Austin 1996, 1: 343).

En los versos que siguen, de acuerdo con la propuesta de Read y Rosenthal (2006: 327), empiezan las ofertas políticas, pasadas y presentes, que quería y quiere hacer Chalco a Tenochtitlan. Como era de esperar, también estas promesas se expresan a través de la imaginería relacionada con lo femenino. La voz lírica dice:

Ayatlenocue ayatle nohuipil nicihuatzintli yehuayanicã quimanacoyectli yeincuic nican quimanaco chimalli xochitl quenmach tontlaca yenichalcacihuatl nayocuan ohuia.	No es mía la falda, no es mía la camisa. Soy una mujer honrada que ha venido aquí para ofrecer sus bellos cantos, para ofrecer flores de escudo. ¿Qué pues? Somos dos personas. Yo soy una mujer chalca del (linaje de) Ayocuan.
(*CM* fol. 73r)	(trad. K.Sz.)

La mujer se presenta como una chalca del linaje real de Ayocuan, una mujer noble, que viene a Axayacatl a ofrecerle su canto guerrero y su escudo florido, es decir su deseo de participar en las hazañas militares de México-Tenochtitlan como un aliado y no como un tributario. Se describe a sí misma con una forma negativa del difrasismo *in cueitl in huipilli.* Dice: *Ayatlenocue ayatle nohuipil,* "no es mía la falda, no es mía la camisa", o parafraseando, ya no quiero ser mujer, una concubina de Tenochtitlan, quiero ser hombre que lucha a su lado como compañero. A continuación la voz lírica dice:

[77] Es un difrasismo para denominar a los guerreros valerosos. Para más información consúltese: Montes de Oca 2000: 145-147.

Niquimelehuia nocihuapohuã in acolhuaque niquimelehuianoŷcihuapohuã tepaneca quenmachtontlaca yenichalcacihuatl nayocuã et. (*CM* fol. 73r)	Codicio a las mujeres acoluaques, codicio a las mujeres tepanecas. ¿Qué pues? Somos dos personas. Yo soy una mujer chalca del (linaje de) Ayocuan. (trad. K.Sz.)

Si en los fragmentos anteriores se podía buscar alusiones a la homosexualidad masculina, aquí la voz femenina se presenta, a primera vista, como claramente interesada por las relaciones lesbianas. El verbo usado, *ehuilia*, fue traducido por la mayoría de los autores como "desear, tener deseo de alguien" (Garibay 1968: 58, Bierhorst 1985a: 389, Townsend 2006: 387, Read y Rosenthal 2006: 328). El "yo" lírico aparece pues como muy deseoso de otras mujeres, las acolhuas y tepanecas. Lo que vale la pena subrayar, no obstante, es la traducción que de este verbo proporciona Molina: *eleuia.nite* "cobdiciar a alguna persona" (Molina 1992, 2: 28v), *eleuia.nitla* "dessear o cobdiciar honra o hazienda" (Molina 1992, 1: 43v). Parece, pues, que en realidad no se trata aquí del deseo erótico de tendencias homosexuales, sino más bien de la queja por el estatus recibido en la corte de Axayacatl. Los acolhuas de Texcoco y los tepanecas de Tlacopan eran los aliados de Tenochtitlan en el marco de la Triple Alianza y, por consiguiente, mantenían con ella relaciones privilegiadas, deseadas también por Chalco (Read y Rosenthal 2006: 339). Ya se han mencionado también las diferencias en el tratamiento de las mujeres provenientes de las ciudades aliadas y las conquistadas en la guerra. La envidia expresada por la voz femenina tiene entonces, al parecer, por lo menos dos niveles de significado: es una reclamación política que hace Chalco a Tenochtitlan y, a nivel más inmediato, una queja de la concubina dejada de lado, que tiene celos de otras mujeres más privilegiadas.

En el fragmento que sigue continúan las referencias histórico-políticas:

Capinauhticate in chahuahuilo noconetzin y huia cuixno iuhtinechihuaz inoiuh toconchiuh inquauhtlatohuaton maçaço y huian a ximocuetomaca ximomaxahuican Antlatilolca inamiyaque aayayya xihuallachiacan nican chalco ahuayya. (*CM* fol. 73r)	Están avergonzadas de ser concubinas, hijito mío. ¿Acaso me harás lo que hiciste a Quauhtlatohua? Sea lo que sea, poco a poco estad desatando faldas y abriendo piernas vosotras, tlatelolcas. Los que evitáis guerra, ¡mirad aquí, hacia Chalco! (trad. K.Sz.)

Esta vez Chalco alude a la conquista mexica de Tlatelolco, en la cual ella también ayudó. Los tlatelolcas, como tributarios, se encontraban en situación parecida a la de los chalcas, pues el "yo" lírico dice que ellos también están avergonzados de ser concubinas (*Capinauhticate in chahuahuilo*). El sentido metafórico de este fragmento, como lo presentan Read y Rosenthal

(2006: 340), es sin duda claramente político. La conquista misma está expresada otra vez como un acto sexual. Lo que vale la pena subrayar es el aparente desprecio que muestran los chalcas hacia los tlatelolcas sugiriendo que en vez de combatir se sometieron pacíficamente: "Parece que tranquilamente estáis desatando faldas y abriendo piernas, vosotras tlatelolcas" (*maçaço y huian a ximocuetomaca ximomaxahuican Antlatilolca*). Chalco, en cambio, aunque también terminó como concubina de Tenochtitlan, luchó valerosamente en la batalla, pues exclama: "¡Los que evitáis guerra, mirad aquí, hacia Chalco!" (*inamiyaque aayayya xihuallachiacan nican chalco*).

En los versos siguientes la mujer se dirige a la persona, a la que titula *tinonantzin*, "tú, que eres mi madre", pidiendo que le permita tomar parte en la guerra contra Huexotzinco:

Maninopotoni tinonantzin maxinexahuaco quē nechittaz innoyecol ymixpanontonquiçatiuh ahcaço mihicoltiz ye ohuexotzinco xayacamachan ohuiya

Quen ami in cuicatl ehualo incuicoya o inquauhquecholli anca çomihicoltiz ye huexotzinco xacayamahchan ohuiya.

(*CM* fol. 73r)

Deja que me aderece con plumas, madre mía, deja que me pinte. ¿Cómo me verá mi amante? Delante de ellos vamos a salir. Tal vez se ponga furioso Xayacamachan de Huexotzinco.

¿Cómo se cazan cantos? Elevado está el canto en Quauhquechollan. Tal vez se ponga furioso Xayacamachan de Huexotzinco.

(trad. K.Sz.)

Es otro fragmento lleno de alusiones histórico-políticas, esta vez referente al gobernante de Huexotzinco, Xacamayachan (Read y Rosenthal 2006: 328). No obstante, lo que nos interesa para el presente trabajo, son los adornos con los cuales quiere decorarse la voz femenina. Dice: *Maninopotoni tinonantzin maxinexahuaco.* La primera palabra es el optativo del verbo *potonia*, "embizmar poniendo pluma sobre la trementina" (Molina 1992 1: 49v) y podría traducirse como "deja que me emplume". *Maxinexahuaco,* por su lado, tiene como raíz el verbo *xahua,* "afeitarse la yndia a su modo antiguo o pintar la fruta" (Molina 1992 2: 158v) y significaría tanto como "deja que me pinte". Read y Rosenthal (2006: 340) al comentar este fragmento proponen que Chalco así se dirige a México, llamándola su madre (*tinonantzin*), pidiéndola que la aderece para la guerra florida. Sin embargo, el mismo fragmento puede, en nuestra opinión, evocar también el rito de matrimonio en el cual una de las matronas-casamenteras llevaba a la joven a cuestas a la casa de su marido. Como relata Sahagún:

> ... a la tarde deste día bañaban a la novia, y lavábanla los cabellos, y componíanla los brazos y las piernas con pluma colorada, y poníanla en los rostros margaxita pegada. (...) Y luego se levantaban todos los parientes de la moza, y una matrona que para esto iba aparejada, aparejaba una manta que se llama *tlil-*

> *quémitl,* tomándola por las esquinas, y tendíala en el suelo. Y sobre ella se ponía de rodillas la novia. Luego la tomaba a cuestas, y luego encendían hachones de teas, que para esto estaban apeyados. Y ésta era la señal que ya la va [*sic*] llevaban a casa de su marido (Sahagún 1988: 389-390).

A este acto de llevar a la novia al encuentro de su futuro marido pueden referirse las palabras siguientes del fragmento comentado: *quē nechittaz innoye[-]col ymixpanontonquiçatiuh,* "¿Cómo me verá mi amante? Vamos a salirle al frente". Ahora bien, tomando en cuenta la referencia inmediatamente posterior a uno de los principales enemigos de los mexicas, Huexotzinco, se expone otra vez la equiparación metafórica del sexo y la guerra. Esta imaginería sigue también en los versos posteriores:

Intetzmolocan nicihuatl ninomaoxihuia ninocxioxihuia noconcuico yenochcue yenoch huipil niccecentlamitaz aytzin ay aytzin et.	En Tetzmolocan, yo mujer, me unté las manos, me unté los pies. Vengo en mi falda de color de tuna, en mi camisa de color de tuna. Yo veré como completamente se acaban.
Niquimelehui xaltepetlapan yehuexotzinca tzoincuetlaxtlamalintzo incuetlaxtetecuecuex nicencentlamittaz aytzin ay aytzin yyao Et.	Tengo deseo de los de Xalpetlapan, los huexotzincas, y los cautivos de Cuetlaxtla, los cuetlextlacos traviesos. Yo veré como completamente se acaban.
(*CM* fol. 73r)	(trad. K.Sz.)

La voz femenina se presenta como la mujer proveniente de Tetzmolocan, que untó sus manos y pies, y ahora viene con su falda y huipil de nopal para presentarse, al parecer, a la guerra contra los huexotzincas. Como destacan Read y Rosenthal (2006: 341) es otra de las metáforas que comparan las relaciones políticas entre las ciudades-Estados de la región controlada por la Triple Alianza con las uniones matrimoniales establecidas entre las familias reales de ésas y México:

> She remarks another time on her kinship with Texcoco in Verse J, for the Acolhua moved to Tetzmolocan in 1436. Neverthless, in spite of Texcoco's close alliance with Mexico, the Acolhua would still have been considered women. According to some chroniclers, in 1431, Mexico and Texcoco fought a curious, fake war that lasted only eight hours. If this actually happened, they probably staged this war to establish Mexico's male primacy in the relationship; through a ritualized (rather than actual) defeat, Texcoco became a woman warrior for Mexico (Read y Rosenthal 2006: 341).

Se nota aquí, pues, el orden inverso de la metáfora discutida: hasta este momento el nivel más inmediato de la comparación era la relación sexual que se expresaba en términos guerreros. En los versos citados la metáfora parte de un hecho político adscribiéndole un valor simbólico relacionado con la sexualidad.

Este fragmento está seguido de una cadencia de tambor, después de la cual el tono del canto cambia. La mujer chalca deja de provocar al *tlatoani* para reafirmar su sumisión a la voluntad de Axayacatl y expresar su disposición a aceptar la posición de concubina:

Yn quenoc çan in tlamati nechmitlania in conetl in tlatohuani in Axayacaton cuee tleon in maici tepal-nochahuatlalia o ohuaya nocatitlaomepiaz noconetz a°ço iuhquinequi moyollo maço hui huian mociahuan yyao ohuia.	¿Cómo está? Conscientemente me demanda mi cariño, *tlatoani,* pequeño Axayacatl. De manera que me quedé como concubina. Conmigo tendrás dos (mujeres), cariño, tal vez así lo desee tu corazón. Cansémonos poco a poco.
Cuix a°moyollocopa noconetzin yetoconcalaquia in chahuayotl ynic mochan ahay ayoho ahço iuhquinequi moyollo Et.	¿Acaso no de tu voluntad, cariño mío, te metes la concubina dentro de tu casa? Tal vez así lo desee tu corazón.
(*CM* fol. 73r)	(trad. K.Sz.)

La voz femenina subraya que, después de todo, Axayacatl la quiere para sí (*nechmitlania*[78] *in conetl in tlatohuani in Axayacaton*), de manera que ella se queda en su casa como concubina (*nochahuatlalia*) y acepta la vida en poligamia (*nocatitlaomepiaz*). La palabra *tlaomepia* significa literalmente "tener dos", lo que abrió camino a varias interpretaciones de este fragmento: de la traducción de Garibay (1968: 59) se puede inferir que se trata de dos ratos de concubinaje; Bierhorst (1985a: 391) propone "your going to have twice the kingdom [or family]"; Townsend (2006: 388), probablemente basándose en la traducción de Bierhorst, interpreta este fragmento como "you will have twice the kingdom [or family] to keep"; finalmente Read y Rosenthal (2006: 329) optan por "you will have to care for two women". La raíz de la expresión en cuestión parece, efectivamente, ser el verbo *tlaomepiya,* "v.i., être bigame, avoir plus d'une femme" (Wimmer 2004).

El siguiente verso repite la información: la chalca se encuentra como concubina en la casa del *tlatoani* mexica porque ésta fue la voluntad de Axayacatl. En otras palabras, a pesar de sus quejas amoroso-políticas anteriores, al final respeta la supremacía del hombre y se somete a sus decisiones. La resignación es, sin embargo, muy breve, pues ya en las siguientes líneas vuelve a hacer sus reclamaciones, aunque esta vez de modo menos violento:

[78] El verbo en su forma radical sería *ihtlania:* "v.bitrans. tetla-., demander. R.Andrews Introd 443. / v.bitrans. motla-., mendier, demander l'aumône. / v.bitrans. mote-., demander (une femme) en mariage. / v.réfl., etre demandée (en mariage)." (Wimmer 2004)

Quēmach in tinechiuh noyecoltzin ayye macaoc ic ximochichihuan huelahtitlacatl tlein ticnenelo yenoyollotzin ticxochimalina yemotlatol y yao ohuia.

Notzahuayan nimitzittoa i nihquitian nimitzilnamiqui xolotzin tlein ticnenelo yeno yollotzin.

(*CM* fol. 73r)

¿Qué pues? ¿Qué me has hecho, mi querido amante? No nos dejes adornar así, eres muy perverso. ¿Por qué has revuelto mi corazón? Con flores envuelves tu palabra.

En mi lugar de hilar hablo de ti, en mi lugar de tejer te recuerdo, querido mancebo. ¿Por qué has revuelto mi corazón?

(trad. K.Sz.)

La mujer pregunta: "¿Qué me has hecho mi querido?" (*Quēmach in tinechiuh noyecoltzin*) y llama a Axayacatl *ahtlacatl*, una palabra que la mayoría de los traductores interpreta como "inhumano" o "malicioso"[79]. Las dos palabras efectivamente aparecen con esas traducciones en los diccionarios accesibles (véase p.ej. Molina 1992 I: 81r, 106r, 116v), no obstante, en el contexto dado, lleno de quejas de una mujer celosa, tal vez mejor cuadrarían otros de los significados propuestos por Molina, como "perverso" (Molina 1992 I: 95r) o "traviesso" (Molina 1992 I:115r).

Finalmente, la voz femenina vuelve al lugar en el que empezó a entonar su canto para Axayacatl, al sitio conceptualizado como propiamente femenino, su lugar de hilar y tejer (*Notzahuayan... nihquitian*). Allí ya no eleva un canto, sino que recuerda a Axayacatl y habla de él. Tal vez es el momento en que la voz femenina vuelva al palacio de las mujeres del *tlatoani*, del cual hace un rato había sido llevada a sus cámaras para celebrar el acto sexual. Ahora, acabado todo, está de vuelta en el lugar femenino donde, olvidada, sigue recordando los ratos pasados con su amante y murmurando sus quejas.

En este contexto vale la pena mencionar los resultados de la investigación arqueológica presentados por Elizabeth M. Brumfiel (2001: 57-86). A base de la distribución de husos y palos de tejer en los sitios estudiados, la autora observa que, si bien en las viviendas de la gente común estas herramientas no denotaban ninguna organización espacial determinada, sino que se encontraban en todas partes de la casa, en el caso de los palacios de la aristocracia, casi no se encontraban en las esferas públicas del edificio, limitándose a las cámaras traseras, donde también podían encontrarse los *temazcalli*. Estas informaciones pueden acercarnos un poco la localización y el carácter de este lugar propiamente femenino, el lugar de hilar y tejer, que se menciona ya por segunda vez en el canto analizado.

Después del fragmento comentado aparece otra cadencia de tambor, seguida de las palabras que pueden causar confusión en el lector, ya que la voz lírica se presenta a sí misma como una anciana:

[79] Una excepción es Garibay (1968: 59) quien traduce: "Eres de veras un hombre".

Nahuilylama namonan nicahualylama nichpochylama ypan nochihua O nichalcotlacatl aha aili nimitzahuiltico noxochinenetzin noxochicamopal nenetzin y ya ho ohuyia.

Yenoquelehuia in tlatoani in Axayacaton xiqhualittanoxochitlacuilolmaton xiqualittanoxochitlacuilol chichihualtzin o ohuia.

(*CM* fol. 73r)

Soy una vieja mujer de placer, soy vuestra madre, soy una vieja abandonada, soy una joven-anciana, eso es lo que hago. Soy chalca, vine a darte placer con mi vulva florida, con mi vulva florida de color morado.

También lo desea el *tlatoani*, pequeño Axayacatl. Ojalá mires con aprobación mis brazos cubiertos de pinturas floridas. Ojalá mires con aprobación mis pechos cubiertos de pinturas floridas.

(trad. K.Sz.)

La mujer dice: *Nahuilylama namonan nicahualylama nichpochylama*, "soy una vieja mujer de placer, soy madre de ustedes, soy una vieja abandonada, soy una vieja-moza". Esta última palabra, *nichpochylama,* causó grandes problemas interpretativos a los traductores, quienes al parecer no estaban seguros de cómo acordar los dos sentidos totalmente opuestos de *ichpochtli,* "virgen, o muger por casar" (Molina 1992 2: 32v) e *ilama,* "vieja muger de edad" (Molina 1992 1: 117v). La explicación quizás más acertada la dieron Read y Rosenthal (2006: 330) sugiriendo que la mujer insinua de este modo que aunque joven, por no haber copulado suficientemente envejeció antes de tiempo. Aunque olvidada, no deja de ofrecerle a Axayacatl su sexualidad representada aquí como "vulva florida", *xochinenetzin*, "vulva florida de color morado", *xochicamopal nenetzin.*

Por otro lado, nosotros quisiéramos proponer que esta secuencia igual puede referirse a la siguiente etapa de la vida de las *ahuianime*. El *Códice Florentino* muestra tres etapas de la vida de una *ahuiani* desde la moza de cabello suelto (Fig. 20), pasando por la mujer en la edad reproductiva (Fig. 21) hasta la anciana (Fig. 22).[80]

Fig. 20 Una *ahuiani* joven, *CF* X

[80] El análisis detallado de las tres ilustraciones lo hemos hecho en el artículo: "Przedstawienia *ahuianime* w *Kodeksie Florentyńskim*" (Szoblik 2011b).

Fig. 21 Una *ahuiani* en la edad reproductiva, *CF* X

Fig. 22 Una *ahuiani* anciana, *CF* X

Lo que queremos sugerir es que la voz femenina es de una sola mujer que ha pasado por varias etapas de la vida de *ahuiani:* inició su canto como *ichpochtli*, muchacha joven; luego, después de disfrutar su rato amoroso con el *tlatoani,* se volvió una mujer madura, para finalmente quedar olvidada por éste y tal vez volverse una maestra de las muchachas jóvenes que seguramente siguieron llegando al palacio de mujeres o al *cihuacalmecac*. Vale la pena recordar las exclamaciones anteriores de la voz femenina que se dirigía a su madre para que ésta le ayudara en sus relaciones amorosas con Axayacatl. En aquel entonces era una joven sacada de entre las muchachas traídas al palacio del *tlatoani* y al enfrentarse a su rol de amante buscaba el consejo de las mujeres maduras. Ahora es ella quien toma este papel y prepara para el *tlatoani* a nuevas concubinas. Aceptando esta interpretación podríamos suponer que *xochinenetzin* y *xochicamopalnenetzin* son en realidad los términos con los cuales la maestra se dirige a la mu-

chacha a la que está preparando. Vale la pena subrayar en este momento el doble sentido de la palabra *nenetl:* "la natura dela muger, ídolo, o muñeca de niños" (Molina 1992 2: 68r). Las palabras en cuestión podrían entonces traducirse como "muñeca florida" y "muñeca florida de color morado" para funcionar como expresiones de cariño. Además, la unión de los dos significados en la palabra *nenetl,* puede, en nuestra opinión, subrayar la conceptualización de este órgano íntimo como recurso o herramienta de diversión.

Los siguientes versos parecen apoyar la suposición de que se trate de una maestra que está preparando a una *ahuiani* joven. La voz lírica dice a su compañera (o a su vulva) que ya la demanda Axayacatl (*Yenoquelehuia in tlatoani in Axayacaton*) y, al parecer, está deseando que el *tlatoani* mirase de este modo también su cuerpo: sus manos pintadas y su pecho pintado (*xiqhualittanoxochitlacuilolmaton xiqualittanoxochitlacuilol chichihualtzin o ohuia*). Si bien esta alusión a la pintura corporal puede referirse simplemente al maquillaje llevado por las mujeres nobles, trae también a la memoria el paso anteriormente mencionado de la casa-cueva de la virgen a la casa de pinturas de la mujer sexualmente iniciada. Lo que está diciendo la voz lírica podría pues tal vez parafrasearse del modo siguiente: "Ya está demandando a esta joven el *tlatoani* Axayacatl, ojalá mire del mismo modo mi cuerpo ya experimentado en el amor".

El canto termina con un epílogo en el cual, después de las relaciones amorosas llenas de emociones muy variadas todo vuelve al estado de tranquilidad:

Macaçocan onnēhuetztiuh yemoyollotzin taxayacaton iz cayemomatzin manomati tech xinechonantiuh aayyahayiaho xonahuiacã Et.

Moxochinpetlapan moyeyeyan xolotzin y huian xoncocochi xonyayamani noconetzin titlatohuani taxayaca yao ohuaya.

(*CM* fol. 73r)

No dejes que tu corazón caiga en vano, pequeño Axayacatl. Aquí están tus brazos, tómame en ellos, alegrémonos.

En tu estera florida, en tu lugar acostumbrado, querido mancebo, duérmate tranquilamente. Túmbate, cariño mío, tú *tlatoani* Axayacatl.

(trad. K.Sz.)

La voz lírica parece estar acostando a Axayacatl al sueño como la madre a su niño, pues la palabra *noconetzin,* "hijito mío", con la cual se dirige al *tlatoani* parece cuadrar muy bien en el contexto. Sin embargo, Haly (1986: 126) sugiere que también aquí podríamos destacar el nivel metafórico del campo de la sexualidad, pues el que se acuesta pacíficamente en su mata florida es el ya mencionado *xolotzin*.

Cozolcuicatl

Cozolcuicatl es una composición registrada en los folios 39v-40v de *Cantares mexicanos.* Está formada por cinco secuencias, divididas por las cadencias de tambor. Igual que en el *Chalcacihuacuicatl,* también aquí en cada secuencia se dejan distinguir unidades menores, que podríamos denominar "versos". La paleografía del canto presentada a continuación proviene de la obra de Peñafiel (1899) y la traducción es responsabilidad nuestra.

Curiosamente, el canto en cuestión no aparece en la *Poesía náhuatl* de Ángel María Garibay K., por lo cual, en el análisis, además de la traducción propia, nos hemos basado en las interpretaciones propuestas por John Bierhorst (1985a: 262-267), Patrick Johansson (1993: 151-158) y Miguel León-Portilla (2011 *CM* II, 1: 516-533). Por supuesto, cada uno de estos traductores al emprender el trabajo tenía su propia idea acerca de la interpretación de este canto. John Bierhorst (1985a: 458) trata la obra traducida como un canto de espíritus en el que el cantor disfrazado de una moza atractiva intenta evocar al espíritu de Ahuitzotl. Patrick Johansson (1993: 156-157) ve en este canto un ejemplo de la ternura materna matizada por el dolor vinculado al destino guerrero del niño. Finalmente, León-Portilla (2011: 592) llama la atención al sentido erótico de este canto.

El contexto de la representación del canto

En lo que toca al contexto en que fue presentada esta obra, la nota introductoria dice lo siguiente:

> *Nican ompehua coçolcuicatl ytoca, yehuecauh iccoquichi toque tepaneca, in mexico tlatoani auitzotzi y tlatlalil nextenco nohnohuiantzi cuicani yhuan pilli catca*

Las traducciones de este texto propuestas por León-Portilla y Bierhorst, aunque básicamente muy similares, presentan no obstante ciertas diferencias que se comentan a continuación:

> Aquí empieza el que se llama canto de cuna con el que hace mucho tiempo le hablaban varonilmente los tepanecas al señor de México, Ahuitzotzi. Es composición de Nohnohuiantzi, el de Nextenco que era cantor y de linaje (León-Portilla 2011: 516).

> Here begins what is called a cradlesong, with which in the olden times the Tepanecs lauded the Mexican ruler Ahuitzotl. It's a composition of Nonohuiantzin of Nextenco, who was a singer and a lord (Bierhorst 1985a: 263).

El núcleo de la diferencia es la palabra *coquichitoque* que está compuesta por los elementos siguientes: *c-* "lo/la"; *oquich(tli)* "varón"; *ihtoa* "hablar" en pretérito y en plural (*-que*). Ahora bien, como mantiene López

Austin (1996 1: 330) la palabra *oquich-* agregada como prefijo a otra podía añadir al valor original de la raíz el significado de "varonil, valeroso", indicando de este modo el carácter altamente positivo de la cosa designada. En el caso citado, el problema es el objeto (*c-*) denotado por *oquich-*: ¿Son los tepanecas y su canto denominados valerosos, o es la referencia al poder varonil del *tlatoani* mexica, Ahuitzotl?

El canto, según informa la nota, fue creado en Nextenco, que hoy es una de las colonias en la delegación de Azcapotzalco, llamada San Salvador Xochimanca, y en los tiempos prehispánicos fue probablemente una de las ciudades dependientes de la antigua capital tepaneca. Ahora bien, el momento crucial en la historia de los contactos políticos entre los mexicas y los azcapotzalcas fue el derrumbe de la hegemonía tepaneca en la región que tuvo lugar durante el reinado de Itzcóatl. La guerra entre Azcapotzalco y sus vasallos llevó a la independencia de los tenochcas y la formación de la última confederación de las ciudades-Estados del Valle de México antes de la llegada de los españoles, la Triple Alianza compuesta por Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan. Los tepanecas de Azcapotzalco perdieron la influencia en la vida política de la región y Tlacopan se tornó en la principal ciudad tepaneca, donde la elite afín a los intereses de México y de Texcoco estableció la nueva casa gobernante. Como informa Alva Ixtlilxóchitl (2000: 210) fue precisamente durante el gobierno de Ahuitzotl, cuando en Azcapotzalco fue restituída la familia de Tezozomoc que había reinado allí antes de la derrota. Tomando en cuenta los posibles motivos políticos de los chalcas que representaron su canto femenino ante Axayacatl para reclamar la autorización de su propia casa real, se puede suponer que el *Cozolcuicatl* podía ser un intento similar por parte de los tepanecas: vinieron con su creación ante Ahuitzotl para pedirle la restitución de la casa gobernante en Azcapotzalco y lo lograron.

Además, vale la pena llamar la atención a la palabra *itlatlalil* que todos los autores traducen como "composición". El diccionario de Molina contiene, sin embargo, una entrada *tlatlalilia.nic* explicada como: "remendar algo, o añadir alguna cosa ala escriptura que alguno compone, oalo que se cuenta. prete: onictlatlalili" (Molina 1992 2 :138r). Por consiguiente, creemos que lo que hizo el cantor de Nextenco fue, en realidad, ajustar un modelo de canto ya existente a las necesidades de la situación, una práctica perfectamente normal en la tradición oral. Es más, al analizar el canto resulta que, como ya lo ha notado Haly (1986: 121-127), y como se verá a base de los ejemplos concretos en el análisis que sigue, el *Cozolcuicatl* comparte varios rasgos lingüísticos, estilísticos y rítmicos con el *Chalcacihuacuicatl.* Tomando en cuenta esta similitud formal y la semejanza de las situaciones políticas en que se presentaron ambos cantos, quisiéramos proponer a modo de hipótesis que tal vez este tipo de creaciones hubiese funcionado a mayor escala en la vida política de la Triple Alianza. Su enunciación podía servir para establecer las relaciones de supremacía entre ciudades - las

unidades dominadas se presentaban a través de un canto femenino como sometidas al poder de la fuerza masculina de su conquistador.

Esta hipótesis concordaría con los datos proporcionados por las fuentes coloniales según las cuales el canto de mujeres guerreras fue desempeñado también después de la conquista europea:

Domingo a XVI de julio 64 a[ñ]os yquac meuh chalcaçihuacuicatl auh nima[n]ymoztlayoc [Espacio en blanco] mama[n] quahuitl tianquizco VIII auh ynic momama[n]quahuitl onca[n] teylpilloz ynic ayac q'[ui]chicoytoz gou[ernad]or.

(*Anales de Juan Bautista* 2001, 220, fol. 27r)

Domingo a 16 de julio del año 64, entonces se interpretó el chalcacihuacuicatl. Y luego al día siguiente se colocaron 8 maderos en el mercado. Y se colocaron los maderos para allí amarrar a la gente, nadie debería hablar mal del gobernador.

(trad. Reyes García 2001: 220)

VI Tochtli xihuitl, 1550 años (...) Auh yc niman hualla ypan domingo yn ic 12 mani metztli nobiembre, ypan hualcallac Mexico yn huehue don Luis de Velasco visurey. Auh yn amaquemeque oc ompa Chollollan quinamiquito, çan iceltin macehuato; Chalca[207r]cihuacuicatl yn quehuato ynic quinamiquito visurrey.

(Chimalpahín, *Séptima relación*, 1998, II: 206-207)

6 Tochtli, 1550 (...) Y luego, el domingo 12 de noviembre, entró a México el virrey don Luis de Velasco el Viejo. Los amaquemecas fueron a recibirlo a Cholollan, y sólo ellos danzaron; ejecutaron el "Cantar de las [guerreras] chalcas" en honor del [nuevo] virrey.

(trad. Rafael Tena 1998: 206-207)

Como se ve en los fragmentos citados, el *Chalcacihuacuicatl* fue desempeñado en los momentos históricos en los cuales se acentuaba la dominación española. En otras palabras, parece que era una obra que servía para demostrar la sumisión de los indígenas a los conquistadores. Nuestra propuesta es que tal vez fuese un canto que también en los tiempos prehispánicos funcionase como un mensaje político que los dominados presentaban a los dominantes, - cambiando los detalles de acuerdo con las necesidades de la situación, pero siguiendo cierto molde general – y que este podría ser el caso del *Cozolcuicatl*.

El texto del canto

Nican ompehua coçolcuicatl ytoca, yehuecauh iccoquichi toque tepaneca, in mexico tlatoani auitzotzi y tlatlalil nextenco nohnohuiantzi cuicani yhuan pilli catca

Aquí empieza el canto de cuna, con el que los tepanecas vinieron a alabar al *tlatoani* mexica Ahuitzotl. Fue remendado en Nextenco por Nonohuiantzin, un cantor y señor noble.

Tocotico tocoti. Auh ynocontlantiuh cuicatl toco toco tocoto ticoticotico ti tico tico ticoti toco toco tocoti.

Tocotico tocoti. Así termina el canto *toco toco tocoto ticoticotico ti tico tico ticoti toco toco tocoti.*

Ayn ompeuh y yenocuico xochicalitec niman nocon mama nopillotzi nocon ahuiltiz ololotzin ololo mahcehua inconetl Ahuitzoto o ohui ya macaoc xichoca nopillotzin yn toconitotiz ymoxochitzini y huan mocacalatzin olo olotzin.

Empieza ya mi canto en la casa florida. Traigo a cuestas a mi hijito, alegraré a la espiga de maíz desgranada. Baila el niñito, pequeño Ahuitzotl. No llores, hijito mío, bailarás tus flores preciosas, tus cascabeles, espiga de maíz desgranada.

Anahuatl nic hui huixohua yenimexicatl nichpotzintli yenochimalcoçoltzin nicmamatiuh oncan onotiuh aytzi yenoyaoxochiconetzin oo huiya.

Yo mezo Anahuac, soy una joven mexica, yo iré a cargar mi cuna-escudo. Allí estará atemorizado mi hijo – flor de guerra.

Aoyohuallin cahuantihuitz yie nonchoca aytzi yenoyaoxochi conetzi oohuiya.

Los cascabeles traen la fama, yo lloro, ya atemorizado está mi hijo – flor de guerra.

Çan caiz quixochitl nochichihualtzin cacaloxochitl tontomalinque telpotzintli Ahuitzoton in tocochian o ay lilia o xochipahpaqui noyollotzin yn telpotzintli ahuitzoto.

Sólo flor de maíz tostado es mi pecho. Con flores de cuervo nos hemos envuelto, mozuelo, pequeño Ahuitzotl. En nuestro dormitorio se regocija con flores corazón mío, mozuelo, pequeño Ahuitzotl.

Tiçatl yhuitl malintihuitz choquiz xochitl chimalli xochitl cuecuepocaticac teicoltitetlanecti Atlixco tenamitl yxpan cahuiltiyao ohuiya.

Tiza y pluma están enredándose. Flores de llanto, flores de escudo están brotando deliciosamente, delante de los muros de Atlixco se alegran.

Yenoyao xochimalintineni yechalcotlaca yequimamatihui xochiquahuitl yehuexotzinco atlixco tenamitl yxpan cahuiltiao ohuiya.

Anda enredando mis flores de guerra la gente chalca, vienen cargando el árbol florido los de Huexotzinco, delante de los muros de Atlixco se alegran.

Tocotico tiqui tiqui tocotiqui tocotiqui

Tocotico tiqui tiqui tocotiqui tocotiqui

Aololotzin ololo mahcaoc xichica intinoconetzi tzonimitzontecaz mocoçoltzinco

Espiga de maíz desgranada, no llores, niñito mío. Yo te pondré en tu cuna, vendrá tu padre, pequeño

huallaz yemota Ahuitzoto mitzon huihuixoz yiao ohuiya.

Noyollo quimati nimitznochihuili yntinoconetzi huallaz yemota.

Nicutzi Ahuitzoto macaço cenca xitlatla yocoya oo intiquil namiquimo piticatzin axayacaton o ohuiya.

Yn çan yio oncan ontimalihuin tlalticpac ynichpochtotl in Ahuilnemilizotl macaço cenca xitlalocoyao.

Queço timochihua tiniuctzi intimochoquilia tiniucticatzi neçahualpilli xihualmohuica tlanimitzonmama tlanimitz ahahuilti y ximocauhtzi no tiniucticatzi neçahualpilli yao o huiya.

Chimalli xochitl ycaninoxauh nimexicacihuatl nichpochtzintli tlachinol ticay popocatimanin nonehcuiloltzin queehellehuiya tonahuac onoque o o huiya.

Yaoxochitl ypanmomati nonehcuiloltzi que he elehuiya

Tocoti tocoti tocotititi tocotititi

Çan non tlatla yocoxtica aytzi niuctzi ticihuatzintli queçomach nontlacatl yno cana momiquili no,ye,coltzin in Ahuitzotl yiao huiya.

Quemach ynoquichiuh noyollotzini ayoc huelin niuctzi ayoc huelin niquicahuaz no,ye,coltzin in Ahuitzotl yiao huiya.

Tlaca ay nicutzi tinicuticatzi tlaca monahuati y Ahuitzoto tlaxonquiça aytzi atohualla ohuiya.

Aiztleço hualaiz caçantla hueliloc yeçamo niuctzin tlaxonquiçaaytzi.

Cenca nelli cenca nelli xolotzi cencayenenelli in tinechalaquiz Ahitzoto tlacanelli motzi çcantitla hueliloc cenca nellitzi yiao huiya.

Ahuitzotl, te mecerá.

Mi corazón lo sabe, yo te he hecho, tú eres mi niñito, vendrá tu padre.

Mi hermano menor, pequeño Ahuitzotl, no te entristezcas tanto al acordarte de tu hermano, pequeño Axayacatl.

Sólo allí, en la superficie de la tierra se aprecia la juventud de la mujer, el estilo de vida alegre/carnal. No te entristezcas tanto.

Molesto estás, mi hermano menor, lloras mi hermano menor, señorito hambriento. Deja que te lleve, deja que te cargue, deja que te alegre. Cállate, mi hermano menor, señorito hambriento.

Con flores de escudo me he pintado. Soy una mujer mexica, soy una muchacha joven. Está en fuego, está humeando mi cosita pintada, la deseas.

Flores de guerra crecen sobre mi cosita pintada, la deseas.

Tocoti tocoti tocotititi tocotititi

Pero estoy muy triste, mi hermana menor, mujer. ¿Acaso no soy yo un ser humano? Se muere mi amante Ahuizotl.

¿Cómo lo hizo mi corazón? Ya no es mi hermano menor. Ya no es posible que deje a mi amante Ahuízotl.

Ojalá seas mi hermano menor, ojalá se despida pequeño Ahuizotl. ¡Que salga!

¿Quizás llegó? Aquí está el que vendrá a hacer el loco, hermano mío. ¡Que salga!

Es muy cierto, es muy cierto, querido mancebo, es muy cierto que te meterás en mí, pequeño Ahuitzotl. Que sea sabido que eres sólo un be-

Aym ma nellitzi cenca yenelli in tinech calaquiz Ahuitzoto.

Toquotico tocoti tocotocotocoto tico tico ticoti tico tico ticoti toco toco tocoti.

Aylili cocomoca huehuetl tamoancha ye moliniya chimalli xochitl oyo huallin cahuantihuitzo ohuiya.

Yxochimilintoc moteponahuaz yemiliniya chimalli xochitl.

Noconcacon cuicatl yn yenichpochtzintli nicnomahma maltiya niuctzi toconitazque ahuitzoton çantililili tililiy ono cueponico yxochiquahuitl oohuiya yxochimecatl malintihuitz quitotomaicuic ahuitzoto çantililili.

Nimitzilnamiqui noyecoltzini ytlatohuani Ahuitzotonquenmach inoticchiuh yenoyollotzin ohuiya.

Yçanoiuhqui mocuicatzini çanoyuhqui yemotlatoltzin ahçocniquilcahuaz quen mach.

Titi toco tocoto titito titito.

Ayailili ololotzi ololo nopilmamaltzi Ahuitzoto tlanimitzitoti ohualacic yxochi conetzintlo ohuiya.

Canquetzal xiloxochitl yeoncuepontihuitz ohualacic xochiconetzintli conahuil titihuitz in neçahualpiltontli ylili ylili ahuay iao ohuiya.

Maçaçoc nican caltetzinco toyayaca noyocoltzin telpotzintli Ahuitzoton huiya.

Nimitz nohuiquiliz totecatihui intocochiyan xochiatlapan tamo huacha y tinenemi xolotzin yia oohuiya.

Ninihcuilo aytzi tinocniuhtzi huiya quennechyttaz aytzin noyecoltzi yn neçahualpiltontli xochimecatl ynmomamalintoc ynoehcuiloltzin oohuiya.

Oancaizquixochitl in momamalintoc yienomatzi yenichpotzintli ycanicna

llaco, es muy cierto.

Es muy cierto que te meterás en mí, pequeño Ahuitzotl.

Toquotico tocoti tocotocotocoto tico tico ticoti tico tico ticoti toco toco tocoti.

Restallan los tambores de Tamoanchan, se agitan las flores de escudo, los cascabeles se están calentando.

Está ardiendo con flores tu teponaztli, se agitan las flores de escudo.

Oí el canto, yo muchacha, me lo llevo. Veremos a mi hermano menor, pequeño Ahuitzotl. Está floreciendo el Árbol Florido, la cuerda florida viene hilándose, deshila su canto pequeño Ahuitzotl.

Yo te recuerdo, amante mío, tlatoani, pequeño Ahuitzotl. ¿Cómo lo hiciste, corazón mío?

Del mismo modo tu canto, del mismo modo tu palabra, ¿cómo la olvidaré?

Titi toco tocoto titito titito.

Espiga de maíz desgranado, mi carga preciosa, pequeño Ahuitzotl. Deja que te haga bailar. Ha llegado el bebito florido.

Preciosa flor de jilote vino a florecer, ha llegado el bebito florido, viene a alegrar al bebito hambriento.

Aquí, dentro de la casa, te llevaré amante mío, mozuelo pequeño, Ahuitzotl.

Yo te me llevaré, nos acostaremos en nuestro dormitorio. Andamos en la tierra florida, en Tamoanchan, querido mancebo.

Me he pintado, mi hermano menor. ¿Cómo me verá mi amante, el señorito hambriento? Las cuerdas floridas se enredan en mi cosita pintada.

huatequizi noyecoltzi yn neçahualpiltontli yaohuiya.

(*CM* fols. 39v-40v)

Como flores de maíz tostado se enredan mis brazos, soy muchacha, abrazo a mi amante, señorito hambriento.

(trad. K.Sz.)

Análisis del canto

El canto abre, de acuerdo con las reglas de la oralidad, con un prólogo que anuncia el inicio de la representación:

Ayn ompeuh y yenocuico xochicalitec niman nocon mama nopillotzi nocon ahuiltiz ololotzin ololo mahcehua inconetl Ahuitzoto o ohui ya macaoc xichoca nopillotzin yn toconitotiz ymoxochitzini y huan mocacalatzin olo olotzin.

(*CM* fol. 39v)

Empieza ya mi canto en la casa florida. Traigo a cuestas a mi hijito, alegraré a la espiga de maíz desgranada. Baila el niñito, pequeño Ahuitzotl. No llores, hijito mío, bailarás tus flores preciosas, tus cascabeles, espiga de maíz desgranada.

(trad. K.Sz.)

Ya en esos primeros versos se nota que la voz lírica trata a Ahuitzotl como un niño: lo llama niño, su hijito (*in conetl, nopillotzin*[81]) y se ofrece a traerlo a cuestas (*noconmama,* de *mama*: traer a cuestas), es decir así como las indígenas solían y suelen cargar a sus niños (Fig. 23).

Fig. 23 Una mujer indígena portando su hijo a cuestas. *Códice Borbónico* f. 25

Vale la pena subrayar también la forma en que la voz lírica se dirige al *tlatoani*: igual que Axayacatl en el *Chalcaciuhuacuicatl,* el gobernante es invocado aquí con el diminutivo – Ahuitzoton. Esas referencias a la supuesta niñez de Ahuitzotl, así como la información proporcionada en los versos siguientes acerca del sexo de la voz lírica – que se presenta aquí como una muchacha mexica (*nimexicatl, nichpochtzintli*) – llevaron a

[81] León-Portilla (2011: 592) llama la atención a que la palabra *nopillotzin* podía referirse al sobrino de una mujer o ser simplemente una exclamación de cariño a un niño pequeño.

Johansson (1993: 156-157) a creer que era un canto creado especialmente para que la madre de Ahuitzotl pueda entonarlo al amamantar a su hijo. No obstante, como ya se ha mostrado con el *Chalcacihuacuicatl*, este tipo de composiciones nahuas tenían, al parecer, más de un nivel de significado. Por este motivo, quisieramos proponer aquí que tal vez las alusiones tan claras a la niñez de Ahuitzotl tuviesen que ver con la mocedad de éste en el momento de tomar el poder. Como informan varios cronistas (Durán 1967 2: 314-315, Tezozomoc 2001: 266)[82] la edad muy temprana del hijo de Moctezuma Ilhuicamina despertaba muchas controversias entre los mexicas y sus aliados, y fue sólo por la voluntad explícita de Tlacaelel que se le entregó la corona. Ahuitzotl en el momento de su elección era tan mozo que, como informa Durán (1967 2: 316-317), los gobernantes de Texcoco y Tlacopan tenían que ir a recogerlo del *calmecac*, pues todavía era uno de los adeptos sin experiencia guerrera alguna. Además, si creemos al cronista mencionado, fue precisamente el gobernante tepaneca el que le entregó a Ahuitzotl los atributos del poder y después, junto con otros nobles lo llevó en los hombros al palacio real. Allí, el recién elegido escuchó unos *huehuetlatolli* en los cuales los nobles y ancianos lo instruyeron sobre sus futuras obligaciones. Ahuitzotl tomó el poder, pero hay que recordar que durante gran parte de su reinado se encontraba bajo la protección política de Tlacaelel quien, en muchos casos, le dictaba las decisiones que el *tlatoani* cumplía sin protestar (Tezozómoc 2001: 277, 284, 293). Los términos que usaba el *cihuacoatl* para dirigirse a Ahuitzotl en la mayoría de los casos correspondían a los usados por la voz femenina del canto. Lo llamaba por ejemplo: "mançebo, niño preciado, n<uest>ro caro y amado hijo" (Tezozómoc 2001: 277), "n<uest>ro caro y amado nieto" (Tezozómoc 2001: 282), "hijo, rrey mançebo" (Tezozómoc 2001: 284). Resumiendo, se podría constatar que las invocaciones cariñosas que aparecen en el canto analizado podían aludir, por un lado a la edad del *tlatoani* en cuestión y, por el otro, a la dependencia política de su protector anciano, Tlacaelel.

Además, ya en estos versos introductorios llaman la atención ciertas similitudes, tanto a nivel del léxico como al del contenido, con el *Chalcacihuacuicatl.* En principio, ambas obras se inician con la voz femenina que está elevando su canto florido, canto de guerra, invitando de modo más o menos directo a los demás a iniciar la batalla. Aquí el "yo" lírico dice: "Empezó ya mi canto en la casa florida" (*Ayn ompeuh y yenocuico xochicalitec*), lo que se podría entender como: "Ya se ha elegido el *tlatoani* al trono mexica, ya se dará inicio a las guerras". La casa florida puede, en nuestra opinión, aludir a la ceremonia de la coronación de Ahuitzotl que, como informa Tezozómoc se celebraba en "*yn napechco, xochicalco, y tlaahuiltetzin* (que es dezir el lugar, asiento, aposento florido, çercado de flores, alegría del señor y n<uest>ro rrey)" (Tezozómoc 2001: 276-277). El

[82] Hay que mencionar, sin embargo, que en algunas fuentes Ahuitzotl es presentado como hermano mayor de Axayacatl (Gillespie 2005: 57-58, León-Portilla 2011: 592).

canto que se eleva en este lugar es entonces, sin duda, un canto guerrero, tal vez entonado por primera vez en la guerra de la coronación contra los pueblos otomíes de Chiapan y Xilotepec (Tezozómoc 2001: 272-275), y que se extendió durante el reinado de Ahuitzotl hasta las tierras de la costa y el Istmo de Tehuantepec.

Puesto que Ahuitzotl en el momento de su elección no tenía, al parecer, mucha experiencia guerrera, la guerra de la coronación era al mismo tiempo su iniciación en el campo de la batalla (Tezozómoc 2001: 274). Por este motivo, la voz lírica dice también: "Ya no llores hijito mío. Harás bailar a tus flores preciosas, a tus cascabeles[83]" (*ya macaoc xichoca nopillotzin yn toconitotiz ymoxochitzini y huan mocacalatzin*), es decir: "Ya llegó el tiempo de tu alegría porque podrás tomar parte en la lucha". Además, recordando que en la ideología nahua la guerra se asociaba con el sexo y, por consiguiente, a menudo compartía con él el léxico, podríamos especular acerca de las posibles connotaciones eróticas de este fragmento. Dado que los estudiantes del *calmecac* estaban obligados a guardar la castidad (Sahagún 1988: 379, Durán 1967 I: 25), podemos sospechar que al salir de aquella escuela para Ahuitzotl se abrieron nuevas posibilidades, no sólo en el campo militar sino también erótico.

En lo que toca a las semejanzas a nivel léxico, se podría subrayar la mencionada forma diminutiva, Ahuitzoton, y todas las palabras vinculadas con la niñez del invocado, como la expresión *ololotzin ololo*, que según León-Portilla (2011: 592) puede ser aquí una exclamación cariñosa, pero que hemos visto también traducida por Read y Rosenthal (2006: 321) para el *Chalcacihuacuicatl* como "mazorca de maíz desgranada", e interpretada por esas autoras como una alusión metafórica al miembro viril. Las claras referencias sexuales del *Cozolcuicatl* se acentúan por primera vez precisamente con la introducción de esta expresión. Se establece ya la relación clara entre el sexo y la guerra, que hemos visto también en las primeras líneas del *Chalcacihuacuicatl.* La voz femenina del canto, parece invitar a Ahuitzotl a la guerra y al placer diciendo: "Alegraré la mazorca de maíz desgranada" (*noconahuiltiz ololotzin ololo*).

Anahuatl nic hui huixohua yenimexicatl nichpotzintli yenochimalcoçoltzin nicmamatiuh oncan onotiuh aytzi yenoyaoxochiconetzin oo huiya.

Aoyohuallin cahuantihuitz yie nonchoca aytzi yenoyaoxochi conetzi oohuiya.

(*CM* fol. 39v)

Yo mezo el Anahuac (como cuna), soy una joven mexica, yo cargaré mi cuna-escudo. Allí estará atemorizado mi hijo – flor de guerra.

Los cascabeles traen la fama, yo lloro, ya atemorizado está mi hijo – flor de guerra.

(trad. K.Sz.)

[83] Como ya se ha mencionado anteriormente, los cascabeles eran uno de los atavíos de los guerreros.

La voz lírica se presenta como una mujer mexica. Vale la pena subrayar que no se llama a sí misma *cihuatl*, una palabra usada para denominar a las mujeres casadas y en la edad reproductiva, sino *ichpochtli,* es decir "virgen, o muger por casar" (Molina 1992 2: 32v), la referencia que, en realidad, pone en duda su supuesta maternidad. No obstante, el resto del fragmento, con sus alusiones a mecer la cuna y cargar el niño a cuestas, parece indicar lo contrario. En realidad, nos parece que, si efectivamente era un canto entonado durante la entronización de Ahuitzotl, la voz lírica podría tratarse como personificación de la tierra y Estado mexica, su madre y su amante al mismo tiempo. La conceptualización de la tierra como lugar de origen ya se ha comentado anteriormente. En lo que toca al Estado como amante de Ahuitzotl, el mecanismo sería parecido al descrito más arriba: al entronarse Ahuitzotl toma el poder sobre la tierra mexica y las áreas dominadas, y esta relación de subordinación está presentada aquí en términos de relaciones masculino-femeninas.

En el fragmento que estamos analizando siguen también las referencias guerreras, pues la cuna que está cargando a cuestas la mujer es la cuna de escudo en la cual está colocado el niño florido de guerra. Otra relación con el campo de batalla la establecen los cascabeles que están resonando (*Aoyohuallin cahuantihuitz*) – metafóricamente evocando la lucha – y el llanto de la voz femenina al ver temeroso a su hijito. En otras palabras, podríamos decir que la mujer también está presentada aquí, por un lado, en su función principal, la de proporcionar los futuros guerreros al Estado mexica gracias a su fertilidad y, por el otro, como un ser sensible que siente lástima y tal vez el temor a la guerra. El destino guerrero del hombre se acentúa por su parte en la imagen de la cuna-escudo en la que por ahora está el niño, que luego en la vida adulta logrará fama entre el sonido de cascabeles en el campo de la batalla.

Asimismo, vale la pena mencionar que la cuna-escudo puede también evocar de modo figurado el cuerpo femenino y, en especial, el útero y la vagina. En el análisis del *Chalcacihuacuicatl* se han expuesto los vínculos ideológicos entre estas nociones y se han presentado ejemplos de otras fuentes. Lo que hay que destacar aquí, es que gracias a esta relación conceptual se puede interpretar el fragmento analizado como una voz de la tierra mexica presonificada en la figura de la mujer que hasta ese momento guardaba a Ahuitzotl en su vientre materno, figurado como una cuna-escudo. Allí, en la cuna de Anahuac, Ahuitzotl era mecido hasta que llegó un día cuando salió del útero materno para tomar el poder. En este momento las relaciones entre los dos cambiaron de las entre la madre y su hijo a las entre los amantes, lo que se hace cada vez más visible en las líneas del canto que siguen:

Çan caiz quixochitl nochichihualtzin cacaloxochitl ton-tomalinque telpotzintli Ahuitzoton in tocochian o ay li-	Sólo flor de maíz tostado es mi pecho. Con flores de cuervo nos hemos envuelto, mozuelo, pe-

lia o xochipahpaqui noyollotzin yn telpotzintli ahuitzoto.

(*CM* fol. 40r)

queño Ahuitzotl. En nuestro dormitorio se regocija con flores corazón mío, mozuelo, pequeño Ahuitzotl.

(trad. K.Sz.)

El cuerpo femenino está evocado aquí a través de la metáfora que aparece también, y en un contexto muy parecido, en el *Chalcacihuacuicatl*: el pecho de la mujer está descrito como *in izquixóchitl in cacaloxóchitl,* "flor de maíz tostado, flor de cuervo". La voz femenina se situa junto con Ahuitzotl, llamado aquí *telpotzintli,* "moçuelo de edad mas pequeña" (Molina 1992 I: 85v) en su dormitorio (*tocochian*), donde su corazón se regocija con flores. Este fragmento, puede en realidad referirse tanto a la acción de amamantar al niño sugerida por Johansson (1993: 156), como a los juegos amorosos de la pareja de amantes.

En los versos que siguen vuelve la temática guerrera:

Tiçatl yhuitl malintihuitz choquiz xochitl chimalli xochitl cuecuepocaticac teicoltitetlanecti Atlixco tenamitl yxpan cahuiltiyao ohuiya.

Yenoyao xochimalintineni yechalcotlaca yequimamatihui xochiquahuitl ye huexotzinco atlixco tenamitl yxpan cahuiltiao ohuiya.

(*CM* fol. 40r)

Tiza y pluma están enredándose. Flores de llanto, flores de escudo están brotando deliciosamente, lo alegran delante de los muros de Atlixco.

Anda enredando mis flores de guerra la gente chalca, vienen cargando el árbol florido los de Huexotzinco, lo alegran delante de los muros de Atlixco.

(trad. K.Sz.)

La tiza y la pluma (*tiçatl yhuitl*) eran los adornos principales con los cuales se decoraban los cautivos de guerra destinados al sacrificio (véase p.ej. Tezozómoc 2001: 306) y uno de los difrasismos usados en náhuatl para referirse a esta práctica (Montes de Oca 2000: 224-225). Del mismo modo, las flores de llanto, flores de escudo que están brotando (*choquiz xochitl chimalli xochitl cuecuepocaticac*) se refieren a la muerte florida en la batalla o en la piedra sacrificial y son uno de los elementos fijos de muchos cantos recogidos en los manuscritos estudiados. También en la descripción de la inauguración del templo de Huitzilopochtli organizada por Ahuitzotl se mencionan las decoraciones de flores y los escudos floridos, con los cuales estaba ornamentado el lugar de sacrificio:

> Binieron otro día los señores, el rrey Neçahualpilli de Aculhuacan y el señor de tepanecas, Totoquihuaztli. Dados sus aposentos y estançias, llamaron a los comarcanos y pueblos, dixeron que pusiesen los cautiuos por su orden en rringleras, estando toda la çiudad <en>toldada y rramad de flores, arcos, rrodelas de *tulli* (Tezozomoc 2001: 301)

Dado que este tipo de decoraciones acompañaban la matanza de gran número de cautivos, seguramente se oía al mismo tiempo el llanto de los sacrificados. De este modo las flores de llanto, flores de escudo además de su valor puramente metafórico que las asociaba con la honra guerrera, tenían al parecer su representación simbólica visible en la ornamentación del templo. Igual que en el *Chalcacihuacuicatl* son las flores deseadas, que provocan anhelo (*teicoltitetlanecti*).

Este fragmento concreto, está también, al parecer, relacionado con la historia de los contactos políticos entre México, Huexotzinco y Atlixco. Como subrayan varios cronistas (Tezozómoc 2001: 279-280; Torquemada 1986 I: 263), Huexotzinco era una de las ciudades enemigas con las cuales Tenochtitlan solía organizar las guerras floridas y Atlixco se encontraba en el área de sus influencias políticas. Según informa Torquemada (1986 I: 263-264) al doceno año del gobierno de Ahuitzotl las tropas mexicas llegaron a los muros de Atlixco. Los habitantes de la ciudad pidieron ayuda a Huexotzinco, donde en aquel entonces:

> ...estaba un valeroso capitán, llamado Tultecatl, jugando a la pelota con otros señores y como corrió la nueva de la llegada del ejército mexicano dejó el juego y sin ir a su casa por armas se partió de allí a Atlixco, que son cinco leguas, y metióse en la pelea sin armas; pero era tan valiente y animoso que sin ellas comenzó a destrozar enemigos y de los que mató y rindió se adornó de armas y prosiguió la batalla que fue muy reñida; y los mexicanos se volvieron sin ninguna ganancia; y Tultecatl, que se había señalado mucho en ella volvió a Huexotzinco con un cautivo, al cual desollaron y vistiéndose el pellejo, volvió a pelear (Torquemada 1986 I: 264).

El soldado fue recibido con muchas honras por los suyos y fue nombrado uno de los señores principales. No obstante, unos años después llegó a pagar lo atrevido que se había mostrado con los mexicas: cuando los sacerdotes locales se rebelaron contra los gobernantes de Huexotzinco, éstos partieron a una de las provincias chalcas para pedir ayuda. Los chalcas, quienes en aquel entonces eran los tributarios de Tenochtitlan, informaron de ello a Ahuitzotl quien mandó matar a los huexotzincas (Torquemada 1986 I: 264).

En este contexto la información sobre las flores de guerra que brotan anheladas y deseosas delante de las murallas de Atlixco parece ser una referencia metafórica al ataque de los mexicas a aquella ciudad. Con la sangre derramada allí los guerreros alegraron a un sujeto no definido directamente en el canto, pero que casi seguramente es una divinidad. Tomando en cuenta la ideología guerrera de los mexicas y el hecho de que Ahuitzotl es descrito por varias fuentes como muy devoto a Huitzilopochtli (Torquemada 1986 I: 263, Tezozómoc 2001: 275-311), podemos suponer

que se trataba precisamente de este dios. A continuación se menciona también la participación de la gente chalca, quienes llevan a cuestas el Árbol Florido en Huexotzinco y con eso le dan alegría a Huitzilopochtli.

El fragmento analizado está seguido de una cadencia de tambor, después de la cual la voz lírica se dirige a Ahuitzotl con mucha ternura diciendo:

Aololotzin ololo mahcaoc xichica intinoconetzi tzonimitzontecaz mo-coçoltzinco huallaz yemota Ahuitzoto mitzon huihuixoz yiao ohuiya.	Espiga de maíz desgranada, no llores, niñito mío. Yo te pondré en tu cuna, vendrá tu padre, pequeño Ahuitzotl, te mecerá.
Noyollo quimati nimitznochihuili yntinoconetzi huallaz yemota.	Mi corazón lo sabe, yo te he hecho, tú eres mi niñito, vendrá tu padre.
(*CM* fol. 40v)	(trad. K.Sz.)

En este fragmento el "yo" lírico se muestra como la madre de Ahuitzotl y los sentimientos por ella mostrados son, al parecer, de puro cariño: "Mi corazón lo sabe, yo te me he hecho, tú eres mi niñito, vendrá tu padre". Las siguientes líneas vuelven, sin embargo, a los matices eróticos:

Nicutzi Ahuitzoto macaço cenca xitlatla yocoya oo intiquil namiquimo piticatzin axayacaton o ohuiya.	Mi hermano menor, pequeño Ahuitzotl, no te entristezcas tanto al acordarte de tu hermano, pequeño Axayacatl.
Yn çan yio oncan ontimalihuin tlalticpac ynichpochtotl in Ahuilnemilizotl macaço cenca xitlalocoyao.	Sólo allí, en la superficie de la tierra se aprecia la juventud de la mujer, el estilo de vida alegre/carnal. No te entristezcas tanto.
(*CM* fol. 40r)	(trad. K.Sz.)

La voz femenina llama a Ahuitzotl su hermano menor (*nicutzin*) y pide que éste no se aflija al recordar a su hermano Axayacatl. Según se puede apreciar en la cronología dinástica de Tenochtitlan reconstruída por Gillespie (2005: 63), los tres gobernantes mexicas que siguieron en el poder a Motecuhzoma Ilhuicamina, a saber Axayacatl, Tizoc y Ahuitzotl eran sus nietos, nacidos del matrimonio de Atotoztli y un hijo de Itzcoatl. Si creemos a la relación de Tezozómoc (2001: 266), Ahuitzotl era en realidad el menor de los hermanos y en el momento de su elección al trono mexica, su hermano mayor Axayacatl ya estaba muerto.[84] Es otra sugerencia que parece indicar a que, a pesar de todo, el canto está destinado a

[84] Miguel León-Portilla (2011: 592) siguiendo la información de las fuentes que presentaban a Ahuitzotl como mayor de Axayacatl propone que lo que entristece al *tlatoani* es el recuerdo de su hermano mayor.

Ahuitzotl ya maduro y fue representado tal vez en una de las grandes ceremonias celebradas durante su reinado en Tenochtitlan, entre las cuales se podrían destacar dos: la coronación y la inauguración del Templo Mayor.

Los versos comentados se parecen a los que dominan en varios *icnocuicatl,* "cantos de desolación", recordando que la felicidad se puede apreciar sólo en la tierra. Lo que parece estar diciendo la voz lírica es entonces: "Tu hermano, Axayacatl, está muerto, pero tú todavía estás aquí, en la superficie de la tierra donde puedes gozar de la alegría. Por lo tanto, no te aflijas, disfruta del día que te ha sido dado". Significativamente, la alegría de la vida se empareja en este fragmento con la juventud de la mujer (*ichpochtotl*), lo que lo hace sonar un poco como una invitación al placer erótico, en especial si se toma en cuenta que en este fragmento la mujer denomina a Ahuitzotl su hermano menor, situándose a sí misma en la posición de la hermana mayor. El significado simbólico de este término de parentesco ya ha sido comentado para la situación en la que la mujer era ofrecida como "hermana mayor de su pueblo" al conquistador para ganar su benevolencia. En lo que toca a la relación entre la hermana mayor y su hermano menor mencionada en el texto que estamos analizando ahora, ésta, en nuestra opinión, puede aludir simbólicamente a los contactos amorosos de una pareja. Por ejemplo, en la *Leyenda de los soles* (fol. 79) la palabra *hueltiuh,* "hermana mayor", es usada por Xiuhnel para dirigirse a la mujer-venado que lo intenta seducir. Aparece también varias veces en los conjuros recogidos por Ruiz de Alarcón en los contextos vinculados a las relaciones amorosas. Es, por ejemplo, el título dado a Xochiquetzal en el conjuro para echar sueño, que evoca el mito del rapto de dicha diosa de Tamoanchan por Tezcatlipoca (Muñoz Camargo 2003: 168-169, Ruiz de Alarcón 2008: 64-65). Aparece también en el mito de Yappan, a quien Xochiquetzal fue enviada a seducir. Al presentarse ante el sacerdote la diosa dijo:

Nooquichtiuh yappan: onihualla nimohueltiuh, nixochiquetzal nimitztlapaloco, nimitzciauhquetzaco. Otihuallauh nohueltiuhe, xochiquetzale. Onihualla. Campa ye nitlècoz. Xicchie, ye ompa niauh.

(Ruiz de Alarcón, 2008: 194)

«Hermano: he venido yo tu hermana *Xochiquetzal* a saludarte y darte aliuio y placer». A este respondio *yappan:* «Venido has hermana [mayor] mia Diosa *Xochiquetzal.*» «Si venido he (respondio), pero por donde subire». A lo qual respondio «Espera que ya yo voi por ti».

(trad. Ruiz de Alarcón)

Volviendo al canto estudiado, la oferta de la mujer de consolar a Ahuitzotl con las relaciones amorosas se manifiesta de manera explícita en las palabras que siguen:

Queço timochihua tiniuctzi in- timochoquilia tiniucticatzi neçahualpilli xihualmohuica tlanimitzonmama tlanimitz ahahuilti y ximocauhtzi no

Molesto estás, mi hermano menor, lloras mi hermano menor, señorito hambriento. Deja que te lleve, deja que te cargue, deja

tiniucticatzi neçahualpilli yao o huiya.

Chimalli xochitl ycaninoxauh nimexicacihuatl nichpochtzintli tlachinol ticay popocatimanin nonehcuiloltzin queehellehuiya tonahuac onoque o o huiya.

Yaoxochitl ypanmomati nonehcuiloltzi que he elehuiya.

(*CM* fol. 40r)

que te alegre. Cállate, mi hermano menor, señorito hambriento.

Con flores de escudo me he pintado. Soy una mujer mexica, soy una muchacha joven. Está en fuego, está humeando mi cosita pintada, la deseas.

Flores de guerra crecen sobre mi cosita pintada, la deseas.

(trad. K.Sz.)

La relación entre la voz lírica y Ahuitzotl es entonces la de hermanos metafóricos, es decir, de los amantes. La mujer pregunta: "¿Qué haces mi hermano menor?" y al constatar que está llorando él que aquí es llamado *neçahualpilli* se ofrece a cargarlo a cuestas y alegrarlo. La palabra *neçahualpilli* fue traducida por los interpretadores de este canto como "longed-for child" (Bierhorst 1985a: 265), "príncipe hambriento" (Johansson 1993: 154), "niño que no toma alimento" (León-Portilla 2011: 523). No obstante, como indica Johansson (2006: 83) en este contexto preciso es en realidad una dilogía que se vuelve una referencia sexual al miembro masculino.

Las propuestas de la voz femenina, a medida que sigue este pasaje, se vuelven cada vez más explícitamente eróticas. La mujer, otra vez subrayando su mocedad y pertenencia a la estirpe mexica, dice estar pintada con flor o flores de escudo. El posible valor simbólico de la mujer como escudo, presente tanto en el *Cozolcuicatl* como en el *Chalcacihuacuicatl,* ha sido comentado anteriormente. Además, cabe subrayar que también las menciones de la pintura corporal femenina aparecen en estos dos cantos y en ambos casos en el contexto guerrero. En el *Cozolcuicatl* la voz femenina es la personificación de México que, al entronizarse Ahuitzotl, está preparándose para la guerra, es decir pintándose con las flores de escudo. Además, recordando las relaciones entre la sexualidad y la lucha, se podría interpretar estas palabras como la disposición del "yo" lírico al acto carnal. Las frases que siguen continúan con este motivo. Cierto problema interpretativo surge con la palabra *nonehcuiloltzin*. Como ya se ha visto en el *Chalcacihuacuicatl*, el sentido de esa expresión puede variar desde la pintura corporal de la mujer (Townsend 2006: 384) hasta la expresión cariñosa "mi pintado" con el que el "yo" lírico se dirigía a Axayacatl (Read y Rosenthal 2006: 324, Bierhorst 1985a: 387). En el canto estudiado *nonehcuiloltzin* es un objeto de deseo de alguien, por lo cual tanto la cosa denominada con esta palabra como la supuesta persona o personas que la anhelan recibieron varias interpretaciones. Para empezar, León-Portilla (2011: 523, 525) propone la traducción "el que es pintura mía", destacando de este modo el cariño que muestra la mujer por el *tlatoani* tanto como la relación madre-hijo sugerida en los versos anteriores. La propuesta del investi-

gador mexicano corresponde muy bien con nuestra visión de este canto como obra compuesta con fines políticos pues, según él, los que desean tanto al niño Ahuitzotl, son los que lo rodean. En otras palabras, la voz femenina parece estar diciendo: "Mi niño pintado es muy deseado por su imperio", porque México necesita al jefe militar que lo lleve a las victorias.

Bierhorst, por su lado, propone que el objeto pintado son las flores y escudos con los cuales ha sido pintada la muchacha:

> I've painted myself with shields with flowers, I, a Mexican girl, and in blaze they smoke, these, my precious painted ones that our comrades are craving.
>
> They seem to be war flowers, these, my precious painted ones that *our comrades* are craving (Bierhorst 1985a: 265).

Es una interpretación en tanto interesante que parece componerse muy bien con la palabra *ninoxauh*, proveniente de *xahua,* "afeitarse la yndia a su modo antiguo o pintar la fruta" (Molina 1992 2: 158v). De este modo, otra vez se establecería la relación entre la sexualidad femenina – pues es la pintura corporal de la mujer lo que es tan deseado – y la guerra.

Una traducción aún más erótica ha sido propuesta por Johansson (1993: 155) quien ha interpretado *nonehcuiloltzin* como "mi cosita retorcida", una metáfora de la vagina. También esta interpretación parece componerse muy bien con los posibles sentidos del canto analizado. Como ya se ha mencionado anteriormente, en la ideología nahua la vagina era identificada con la tierra y como tal, considerada una fuente de vida y muerte al mismo tiempo. Es más, estaba asociada con el placer sexual por un lado y con las fuerzas dañinas para el hombre, por el otro. Si aceptamos la interpretación de Johansson, la vagina, o tal vez la tierra mexica, se muestra como poseedora de todas estas propiedades. Es lugar de fuego, guerra y muerte, pero ésta última es la que sostiene la vida y, por lo tanto, es tan deseada por los hombres valerosos, como lo es el cuerpo de una mujer bella.

Las palabras analizadas están seguidas de una cadencia de tambor, después de la cual la voz lírica empieza a quejarse:

> *Çan non tlatla yocoxtica aytzi niuctzi ticihuatzintli queçomach nontlacatl yno cana momiquili no,ye,coltzin in Ahuitzotl yiao huiya.*
>
> *Quemach ynoquichiuh noyollotzini ayoc huelin niuctzi ayoc huelin niquicahuaz no,ye,coltzin in Ahuitzotl yiao huiya.*
>
> (*CM* fol. 40r)

> Pero estoy muy triste, mi hermana menor, mujer. ¿Acaso no soy yo un ser humano? Se muere mi amante Ahuitzotl.
>
> ¿Cómo lo hizo mi corazón? Ya no es mi hermano menor. Ya no es posible que lo deje a mi amante Ahuitzotl.
>
> (trad. K.Sz.)

Este fragmento ofrece muchas dificultades de traducción. Para empezar, igual que en el *Chalcacihuacuicatl,* la voz femenina expresa aquí su tristeza a su *niuctzi.* La palabra en cuestión puede significar al hermano o hermana menor. Ahora bien, la expresión que sigue, *ticihuatzintli*, "tú que eres mujer estimada", parece sugerir que se trata aquí de una digresión que hace la voz femenina a otra mujer, semejante a las que hemos visto en un contexto muy parecido, es decir de quejas amorosas, en el canto de las mujeres de Chalco. Esta interpretación parece probable ya que Ahuitzotl en este fragmento es mencionado en la tercera persona. Sin embargo, hay que presentar también las interpretaciones alternativas de este fragmento propuestas por Johansson (1993: 155) y León-Portilla (2011: 525). Ambos investigadores consideran el objeto invocado como masculino, probablemente Ahuitzotl, que sólo es comparado por la voz femenina con una mujer, por lo temerosito (*aytzi*) que es.

Lo que entristece tanto a la voz lírica es la muerte de Ahuitzotl que en este contexto es llamado *no,ye,coltzin.* Tanto León-Portilla (2011: 525), como Johansson (1993: 155) consideran esta palabra como proveniente de *colli*, abuelo. La interpretación parece justa si se toma en cuenta que se trata de una persona que se está muriendo y que éste es el único fragmento en el que el *tlatoani* es invocado con su nombre en la forma básica, Ahuitzotl, y no en el diminutivo, Ahuitzoton. Sin embargo, hay que recordar que Ahuitzotl no murió de vejez, sino bastante mozo, probablemente por efecto de las complicaciones de salud que tuvo después de la inundación de México causada por las aguas del Acuecuexatl (Tezozómoc 2001: 351-358; Durán 1967 2: 391). Bierhorst (1985a: 265) trata la palabra problemática como *noyecoltzin*, un término con el que la voz lírica del *Chalcacihuacuicatl* se dirigía a Axayacatl y, al igual que en aquel canto, lo traduce como "my creation". La interpretación que nosotros quisieramos proponer también parte de la suposición de que el vocablo en cuestión es *yecoltzin*, pero en el sentido que ya hemos presentado para el *Chalcacihuacuicatl*, es decir, "mi amante". Es más, la muerte de Ahuitzotl en este fragmento puede ser tratada en el sentido metafórico. Como ya se ha mencionado anteriormente, en el análisis del canto de las mujeres de Chalco, el coito podía constituir una fuente del peligro para el hombre, pues lo exponía a la pérdida del *tonalli* y, en consecuencia, a la muerte. Dadas las alusiones al acto carnal que se han presentado más arriba, tal vez éste fuese el sentido del fragmento analizado. Vale la pena subrayar que ésta es la siguiente correspondencia que se deja establecer entre la guerra y la relación carnal: ambas son muy deseadas por el hombre, pero lo exponen al riesgo de perder la vida.

Finalmente, es posible también que la mujer se dirija en realidad no al tlatoani en persona, sino a su miembro viril, el "pequeño Ahitzotl". En tal caso la pena que nuestra voz lírica por la muerte de este "hermano menor" sería en realidad una burla de la incapacidad sexual del gobernante (un motivo que se ha visto también en el *Chalcacihuacuicatl*).

Los versos que siguen apoyan esta suposición, ya que, la mujer continúa con sus quejas, pero también canta las promesas amorosas:

Tlaca ay nicutzi tinicuticatzi tlaca monahuati y Ahuitzoto tlaxonquiça aytzi atohualla ohuiya.

Aiztleço hualaiz caçantla hueliloc yeçamo niuctzin tlaxonquiçaaytzi.

Cenca nelli cenca nelli xolotzi cencayenenelli in tinechalaquiz Ahitzoto tlacanelli motzi çcantitla hueliloc cenca nellitzi yiao huiya.

Aym ma nellitzi cenca yenelli in tinech calaquiz Ahuitzoto.

(*CM* fol. 40r-40v)

Ojalá seas mi hermano menor, ojalá se despida al pequeño Ahuitzotl. ¡Que salga!

¿Quizás llegó? Aquí está el que vendrá a hacer el loco, hermano mío. ¡Que salga!

Es muy cierto, es muy cierto, querido mancebo, es muy cierto que te meterás en mí, pequeño Ahuitzotl. Que sea sabido que eres sólo un bellaco, es muy cierto.

Es muy cierto que te meterás en mí, pequeño Ahuitzotl.

(trad. K.Sz.)

En este fragmento la mujer se dirige a Ahuitzotl llamándolo *xolotzin.* Como ya se ha comentado en el análisis del *Chalcacihuacuicatl,* es una palabra que en la traducción literal significa "mozo de servicio", pero que metafóricamente puede referirse también al miembro viril (Haly 1986: 130, *CF* X: 123). Esta última interpretación se complementa muy bien con la observación que hace acerca de esta palabra Patrick Johansson apuntando que es "evocación de una figura mítica que implica 'travesura' y nociones de 'gemelidad'"(Johansson 1993: 155) y es la aceptada para el contexto dado por León-Portilla (2011: 593). Las palabras que siguen no dejan ninguna duda acerca de la acción aludida en este fragmento: la muchacha, tal vez traviesamente, llama a Ahuitzotl "un bellaco" y dice que ciertamente se meterá dentro de ella. La secuencia se parece pues a la del *Chalcacihuacuicatl:* después de las quejas y burlas de la incapacidad sexual del varón, la mujer otra vez intenta despertar sus fuerzas eróticas.

El acto carnal al que se entregan está descrito metafóricamente en el fragmento que sigue:

Aylili cocomoca huehuetl tamoancha ye moliniya chimalli xochitl oyo huallin cahuantihuitzo ohuiya.

Yxochimilintoc moteponahuaz yemiliniya chimalli xochitl.

(*CM* fol. 40v)

Restallan los tambores de Tamoanchan, se agitan las flores de escudo, los cascabeles se están calentando.

Está ardiendo con flores tu *teponaztli*, se agitan las flores de escudo.

(trad. K.Sz.)

Los primeros versos de esta secuencia parecen evocar otra vez el campo de batalla, designado aquí con el nombre de uno de los más allá nahuas, Tamoanchan. Como antes de la lucha, restallan los tambores y suenan los cascabeles. No obstante, como bien observa León-Portilla (2011: 593), esta imagen parece ser también una metáfora del acto sexual. Efectivamente, lo que se pronosticaba en las últimas líneas de la secuencia anterior en la presente parece realizarse. Otra vez, pues, se notan vínculos estrechos entre la guerra y el sexo. En la descripción analizada, todo está ardiendo con el deseo sexual, igual que en la lucha todo está dominado por las emociones violentas. Merece la pena analizar con mayor detalle los símbolos concretos que corresponden a los órganos sexuales aludidos. Según propone León-Portilla (2011: 593), los tambores pueden representar el falo, mientras que las flores de escudo, la vagina. Ahora bien, se puede observar que los verbos usados para describir estos objetos corresponden hasta cierto punto con la idea de lo masculino-solar y lo femenino-acuático y terrestre propuesta por López Austin (1996: 58-60). Para empezar, el sonido producido por el *huehuetl* se denota con la palabra *cocomoca,* que en los diccionarios del náhuatl recibe las traducciones siguientes: "hazer ruido la llama" (Molina 1992 I: 68v); "Bramar el fuego" (Bnf 362, en: *GDN*); "restallar la llama" (Rincón 1885: 77, en: *GDN*). El *teponaztli*, por su lado, está ardiendo con flores, *xochimilintoc.* Esos instrumentos de connotaciones masculinas restallan como fuego, en la zona acuática y florida de Tamoanchan, la vivienda de la diosa Xochiquetzal (Muñoz Camargo 2003: 168-169), donde las flores de escudo están sometidas a la acción denotada por el verbo *moliniya,* traducido como "bullir algo" (Bnf 362, en: *GDN*). En otras palabras, podríamos decir que la naturaleza acuática de la mujer al entrar en contacto con el fuego masculino en el acto sexual también empieza a hervir. Cabe mencionar también que *moliniya tlali* significa tanto como "temblar la tierra" (Cortés y Zedeño 1765), asociándose de este modo no sólo con lo acuático, sino también con lo terrestre.

El canto sigue:

Noconcacon cuicatl yn yenichpochtzintli nicnomahma maltiya niuctzi toconitazque ahuitzoton çantililili tililiy ono cueponico yxochiquahuitl oohuiya yxochimecatl malintihuitz quitotomaicuic ahuitzoto çantililili.	Oí el canto, yo muchacha, me lo llevo. Veremos a mi hermano menor, pequeño Ahuitzotl. Está floreciendo el Árbol Florido, la cuerda florida viene hilándose, deshila su canto pequeño Ahuitzotl.
Nimitzilnamiqui noyecoltzini ytlatohuani Ahuitzotonquenmach inoticchiuh yenoyollotzin ohuiya.	Yo te recuerdo, amante mío, *tlatoani*, pequeño Ahuitzotl. ¿Cómo lo hiciste, corazón mío?
Yçanoiuhqui mocuicatzini çanoyuhqui yemotlatoltzin ahçocniquilcahuaz quen mach.	Del mismo modo tu canto, del mismo modo tu palabra, ¿cómo la olvidaré?
(*CM* fol. 40v)	(trad. K.Sz.)

Las primeras palabras de este fragmento parecen claras: la muchacha oyó el canto guerrero-amoroso entonado por los tambores de Ahuitzotl y aceptó su invitación. Sin embargo, justo después, la voz femenina dice que lleva a cuestas a su hermano/a menor. Todos los traductores parecen suponer que la mujer vuelve al papel de la madre de Ahuitzotl y traducen *nicutzi* como "mi hermanito menor". No obstante, recordando que la palabra en cuestión podía referirse a ambos sexos igualmente puede tratarse aquí de otra mujer. De hecho, basándonos en ciertas similitudes entre la construcción del *Cozolcuicatl* y *Chalcacihuacuicatl*, algunas de las cuales han sido comentadas anteriormente, quisiéramos proponer que es una conversación entre dos mujeres. En la parte final del canto chalca, de acuerdo con nuestra interpretación, la voz femenina se presenta como la que se ocupa de proporcionarle nuevas amantes a Axayacatl, quedándose ella misma sólo con los recuerdos del placer pasado. Siguiendo este modelo, tal vez se pudiera traducir la frase analizada como: "Me llevo a cuestas a mi hermana menor cautivada (*maltiya*), veremos al pequeño Ahuitzotl".[85]

Lo que continúa es otra vez la imagen de Tamoanchan, aquí representado simbólicamente por el árbol que está floreciendo (*ono cueponico yxochiquahuitl*). Allá está hilándose la cuerda florida y deshilando el canto guerrero-amoroso de Ahuitzotl (*yxochimecatl malintihuitz quitotomaicuic ahuizoto*). Mientras que el *tlatoani* entra en relaciones sexuales con otras, la voz femenina sigue con los recuerdos de su felicidad pasada y dice: "Yo te recuerdo, mi querido amante, *tlatoani*, pequeño Ahuitzotl. ¿Cómo lo hiciste corazón mío? Así tu canto, así tu palabra ¿cómo la olvidaré?".

En la última secuencia del canto, igual que en el *Chalcacihuacuicatl*, todo vuelve a la atmósfera tranquila del lecho de los amantes:

Ayailili ololotzi ololo nopilmamaltzi Ahuitzoto tlanimitzitoti ohualacic yxochi conetzintlo ohuiya.	Espiga de maíz desgranada, mi carga preciosa, pequeño Ahuitzotl. Deja que te haga bailar. Ha llegado el bebito florido.
Canquetzal xiloxochitl yeoncuepontihuitz ohualacic xochiconetzintli conahuil titihuitz in neçahualpiltontli ylili ylili ahuay iao ohuiya.	Preciosa flor de jilote vino a florecer, ha llegado el bebito florido, viene a alegrar al bebito hambriento.
(*CM* fol. 40v)	(trad. K.Sz.)

En los primeros versos, la voz femenina otra vez se dirige a Ahuitzotl llamándolo *ololotzin*, "mazorca de maíz desgranada", y *nopilmamaltzin,* "mi carga preciosa". Esta última palabra alude a la manera de cargar por las mujeres indígenas a sus hijos, pero al mismo tiempo puede tal

[85] Por otra parte, Offner (comunicación personal) sugiere que tal vez se trate aquí de la posición sexual en la que el hombre está detrás de la mujer y la abraza de modo que parece como si ella lo llevara a cuestas.

vez evocar también a Chimalma, una de los *teomamaque* de la peregrinación mexica (Fig. 24).

Fig. 24 Chimalma como una de los *teomamaque* de la peregrinación mexica, *Tira de la peregrinación* f. 2

Fig. 25 Chimalma en Aztlán, *Tira de la peregrinación* f. 1

El nombre de esta mujer, "Escudo estirado", concordaría con las metáforas anteriores que comparan la sexualidad femenina con las flores de escudo. Puesto que Chimalma aparece al principio de la peregrinación como la parte femenina de la pareja original que toma la decisión de abandonar Aztlán (Fig. 25), las *chimalli xochitl* aludirían también a la feminidad entendida como la fuente primordial de la vida.

La voz femenina quiere hacer bailar al niñito florido que ha llegado (*tlanimitzitoti ohualacic yxochi conetzintlo*). En el contexto referido habría de preguntarse si la palabra *xochiconetzintli* realmente se refiere a Ahuitzotl, o si es acaso otra metáfora sexual. En el pasaje paralelo, el bebito florido aparece como el que ha llegado a alegrarse con el niñito hambriento. Dado el contexto, podríamos suponer que las dos expresio-

nes son metáforas para los órganos sexuales masculinos y femeninos. La traducción de *neçahualpiltontli* como "niñito hambriento" o "niñito que ayuna" parece estar relacionada con la idea de falo, pues en los versos posteriores aparece como nombre del amante de la mujer. Además, como ya se ha visto varias veces, los órganos femeninos solían describirse en términos floridos. Las propuestas presentadas más arriba se componen muy bien también con los siguientes versos del canto:

Maçaçoc nican caltetzinco toyayaca noyocoltzin telpotzintli Ahuitzoton huiya.	Aquí, dentro de la casa, te llevaré amante mío, mozuelo pequeño, Ahuitzotl.
Nimitz nohuiquiliz totecatihui intocochiyan xochiatlapan tamo huacha y tinenemi xolotzin yia oohuiya.	Yo te me llevaré, nos acostaremos en nuestro dormitorio. Andamos en la tierra florida, en Tamoanchan, querido mancebo.
(*CM* fol. 40v)	(trad. K.Sz.)

La mujer quiere llevar a su amante[86], el mozo pequeño, Ahuitzotl, dentro de la casa, es decir, a una parte del edificio más privada, dónde según muestran las fuentes arqueológicas, solían permanecer las mujeres de los nobles (Brumfiel 2001: 157-186). Esta zona, por su asociación con Tamoanchan, puede ser interpretada como el lugar del origen y el lugar del placer. Allá invita la voz femenina a su amante, llamándolo esta vez *xolotzin.*[87]

El canto termina con el fragmento que ya se ha visto también en el canto chalca – la mujer se está preparando para estar atractiva al recibir a su amado:

Ninihcuilo aytzi tinocniuhtzi huiya quennechyttaz aytzin noyecoltzi yn neçahualpiltontli xochimecatl ynmomamalintoc ynoehcuiloltzin oohuiya.	Me he pintado, mi hermano/a menor. ¿Cómo me verá mi amante, el señorito hambriento? Las cuerdas floridas se enredan en mi cosita pintada.
Oancaizquixochitl in momamalintoc yienomatzi yenichpotzintli ycanicna huatequizi noyecoltzi yn neçahualpiltontli yaohuiya.	Como flores de maíz tostado se enredan mis brazos, soy muchacha, abrazo a mi amante, señorito hambriento.
(*CM* fol. 40v)	(trad. K.Sz.)

La voz lírica del canto otra vez parece dirigirse a una compañera de la casa de mujeres, diciendo: "Me he pintado, mi hermana menor. ¿Cómo me verá mi amante, el niño en ayunas?" (*Ninihcuilo aytzi tinocniuhtzi huiya quennechyttaz ay-*

[86] *Noyocoltzin* consideramos un error tipográfico, donde debería leerse *noyecoltzin.*
[87] Las conotaciones fálicas de esta palabra se han comentado en las observaciones anteriores.

tzin noyecoltzi yn neçahualpiltontli). Las cuerdas floridas que se enredan (*xochimecatl ynmomamalintoc*) en la cosita pintada de la mujer pueden aludir a los ornamentos que se ha puesto la muchacha en sus partes íntimas para presentarse aún más atractiva al *tlatoani.* Finalmente, los amantes vuelven a encontrarse en un abrazo florido (*Oancaizquixochitl in momamalintoc yienomatzi*).

Cococuicatl

Cococuicatl es el canto que ocupa los folios 74v-77r de los *Cantares mexicanos* y está compuesto por siete partes divididas entre sí por las cadencias de tambor. En lo que toca al título de este canto, como observan varios estudiosos (Garibay 1968: XLVI; Raby 1999: 209), es un juego de palabras basado en la construcción del compuesto *coco - cuicatl.* Si *cuicatl* tiene el valor bien determinado de "canto-baile", la primera parte del vocablo en cuestión puede ser bien *cocotli,* "tórtola mexicana" (Clavijero 1780, en: *GDN*), bien *coco,* "moça de servicio" (Molina 1992 1: 85v). En consecuencia, el título de dicha obra sería "canto de tórtolas" o "canto de mozas de servicio", o como indica Garibay (1968: XLVI) de las mujeres de vida alegre, es decir, *ahuianime.*

La propuesta del investigador mexicano concuerda muy bien con el contenido pícaro de varias partes del texto. Además, la palabra *coco,* "moça de servicio" (Molina 1992, 1:85v), aparece en el diccionario de Molina como equivalente femenina de *xolo,* "moço de seruicio" (Molina 1992, 1:85v). Ahora, recordando la interpretación propuesta por Haly (1986: 130, *CF* X: 123) para *xolo*, traducido como "falo", y tomando en cuenta el mencionado contenido erótico de la obra, podríamos suponer que tal vez hubiese exisitido también en este caso un significado adicional y metafórico de la palabra en cuestión[88]. De este modo, el *Cococuicatl,* sería en realidad un canto erótico femenino.

El contexto de representación de la obra

En lo que toca al contexto de representación del *Cococuicatl*, Dominique Raby (1999: 211) propone que es un canto-baile entonado una vez al año, durante el paseo de concubinas de señores en la veintena de *tecuilhuitontli* (Durán 1967: 128-129). Francisco Hernández, por su parte, informa que el *Cococuicatl* era representado en las ceremonias de matrimonios, para alabar a los recién casados (Hernández, s.f. *Antigüedades...,* Libro II, Cap. 6, Johansson 2006: 64). Johansson (2006: 76-77) indica además que este tipo de canto se elevaba también cuando uno de los esposos fallecía para ali-

[88] De hecho, uno de los nombres que los antiguos nahuas daban a la vagina es *cocoxqui:* "enfermo, o cosa marchita" (Molina 1992, 2: 24r). Si bien es cierto que en principio son dos palabras diferentes, hay que recordar que en la cultura oral, como la de los nahuas, las similitudes en la pronunciación de las palabras podían dar lugar a varios juegos lingüísticos a nivel del sonido (véase p.ej. Johansson 2006: 80-87). Tal vez éste fuese también el caso de *coco* y *cocoxqui.*

viar la tristeza del otro. Según observa este investigador, el nombre de esas creaciones podía en realidad radicar en el hecho de que la tórtola mexicana, *cocotli*, es un pájaro que tiene una sola pareja en toda su vida y cuando ésta muere, se lamenta ruidosamente diciendo: *coco, coco* (Johansson 2006: 77-78). Una interpretación alternativa fue propuesta por Bierhorst (1985a: 509) quien, como en otros casos, trató esta obra como un canto de espíritus. Bierhorst propone que el cantante es un hombre disfrazado de mujer, quien convirtiéndose en una musa atractiva intenta producir los espíritus de los guerreros muertos. Sus compañeras, teniendo miedo de la muerte y entregándose por este motivo a las prácticas homosexuales, primero no quieren participar en el ritual, pero después se dejan persuadir uniéndose a la diversión.

Tanto Garibay (1968: XLVI-XLVII) como Bierhorst (1985a: 509) proponen que la construcción de dicho canto puede sugerir su representación con el reparto en papeles, a modo del teatro en el sentido moderno de la palabra. No obstante, Bierhorst (1985a: 509) acentúa también que, igualmente, el canto podía representarse como un monólogo dramatizado. Esta propuesta concuerda con la idea general que tiene de dicha obra este autor, pero parece menos probable para el contexto sugerido por Hernández, es decir para los ritos del matrimonio. En este tipo de ceremonias públicas, como demuestra el ejemplo de las *tlacualeras* analizado por Galicia Silva (2007: 415-426), los papeles del canto quedan divididos entre los participantes masculinos y femeninos, pero se trata más bien de un diálogo cantado entre todos los presentes, que de una dramatización representada por dos o tres actores y observada por los demás.

La interpretación que quisieramos proponer concuerda con la mencionada observación de Johansson (2006: 77-78) acerca de la posibilidad de entonar el *Cococuicatl* en los contextos mortuorios. Nuestra propuesta radica en varias alusiones al viaje al más allá y al sacrificio humano que se exponen en el análisis que sigue, pero no hemos sido capaces de determinar la situación precisa. Por un lado, creemos que puede ser un canto entonado en las exequias de algún noble. Según informa Muñoz Camargo, en Tlaxcala junto con los señores morían sus pajes y siervos que querían acompañarlo al otro mundo. Después de aderezarlo muy ricamente

> ...le llevaban en unas andas de mucha riqueza plumería y, llevándolo en sus hombros los más principales de la República, lo llevaban hasta una hoguera que estaba hecha, acompañado de sus hijos y mujer, lamentando su fin y acabamiento, e iban otros pregoneros de la República, pregonando sus grandes hechos y hazañas, trayendo a la memoria sus grandes trofeos. Allí, públicamente, le echaban en la foguera y con él se arrojaban sus criados y criadas y los que le querían seguir y acompañar hasta la muerte (Muñoz Camargo 2003: 162)

A veces, en vez de quemar al difunto, lo enterraban. En tal caso...

> ... se enterraban vivas con ellos doncellas y criados, enanos y corcovados, y otras cosas que el tal señor mucho amaba y con muchedumbre de matalotaje y comida para aquella jornada que se hacía para la otra vida (Muñoz Camargo 2003: 163)

Lo que proponemos es que el canto analizado puede ser una mezcla de voces diferentes, tanto masculinos como femeninos. Algunos versos son entonados por un actor que simboliza al muerto, otros, por los que van a acompañarlo en su viaje al más allá.

Por otro lado, hay en el texto varios indicios que permiten suponer que el canto en cuestión formaba parte del culto divino, y en concreto de los ritos relacionados con el sacrificio humano. Aunque no podemos analizar todo el texto de modo que demuestre su aplicación en un ritual concreto, como se verá más adelante, hay en él varios fragmentos que, en nuestra opinión, pueden sugerir la presencia de este *cuicatl* en las celebraciones de la fiesta de *toxcatl.*

El texto del canto

Cococuicatl

Toco toco tiquiti tocon tiquitin toco toco tiquiti.

Nompehua yaho nicuicanitl nonitotia nitozquatectzin ayao.

Nicnotlanehuia nocuic noxochiuh ayoppan tlalticpac niquitohuaya nitozquatectzin ayao.

Çan no niaz ayao ohuaye yca nichocaya ay huaniyahuia nocuic no xochiuh haa.

Nicuicanitlan anixochipapalotl aya ninochiuhtiaz teixpananipatlantiaz ay yahue ay huan niyahuia nocuicnoxochiuh haa.

Oncayahue ay anepapan tototl moyahuatimani ylhuicaatl ymanca yectli yatl aytempa aya oncan niehua nocayehua notayohuan maxiyahui mochan aompayecuextlan ho hanca ho hanca ya huee.

Çan cayenocuic oncayahue haya cacalotlayehuaya niquehuaco yenican cili nihca huacaya teneciztli y tzatziya

Canto de tórtolas

Toco toco tiquiti tocon tiquitin toco toco tiquiti.

Empiezo yo, el cantor/la cantora, bailo yo, Tozcuatectzin.

Tomo en préstamo mis cantos, mis flores. No dos veces se vive en la tierra. Lo digo yo, Tozcuatectzin.

Pero me iré, por eso lloro y me deleito con mis cantos, mis flores.

Yo soy cantor/a, me convertiré en una mariposa florida y delante de ellos iré volando, me deleito con mis cantos, mis flores.

Vosotros, diversos pájaros, estáis en círculo allá donde el cielo está estirado, en el borde del agua hermosa. Allá estaré en la compañía de mis padres. Vete a tu casa, allá en Cuextlan.

Sólo allí están mis cantos, junto a los cuervos es donde los elevo, aquí gorgean caracoles chicos, caracoles grandes cantan allá. Allá estaré en

oncan niyehua moca ic hua no ttayohuan maxiyahuiyan mochan ompaye cuextlan o han cay etc.

Nitecpa tototl nehcoya nopinohua chalchiuhtlan nicmamaliypan nicpohuaya yectlin nocuic çan nitlauh quecholtzin huelinon cuicaya teixpano.

Ompaye nihuitza çan caxiuhquilani çancanimaçatl canictzelohuaya noxochiuh o.

Ti, titico, titico, tocotico, tocotocoti titico titico.

Camach timitlaco ti niuctzin naanootzin chalchiuh neneya ayocnon mati yenochan in yetoyao ohuaye nenachahuaya çan cayenonan.

Çani huetzcaya tinechaytta oquiche cihuatl mochan onicnequia manochan niyetoya oohuaye necha ahuaya çancayenonana.

Nanotzin campa quinehne yn manimiqui yn tinocihuapoya ayoc nel niccaquia nechahuaya a çancaye nonan matel ytlayacaya a quinocaya ancaço ancan tlacaco niez tlacaco nietoz ha.

Ohuan catlatzihuiz noyoltinonan aqui huelamatia ahuil nemia yn machnel ocnicaquiça ycatinech ahuaya.

Yenahuilnemia çan catinonan ohuayae noquichin ye hehuaya açonittoloya cuix ninocaquia.

Yohuaya nichocaya oniyec cihuatl niquetzal miyahua xoch ninahuilonicihuatl aya acanixtonaci çaniuhqui nimiquicin ma hay aya hoo huaye ninohuetzquilia aya ha ohua ha.

Quen tinocaya tiniuctzi ycanichocaya çaniuhqui nimiquicin ya haya ya oo ninohuetzquilia ya ha ohuaya.

Çanyeniquetzalxotzin aya ho ninotlaçotla niyectlo nicihuatl niquimahuaya niuc huani cozca malintzin

la compañía de mis padres. Vete a tu casa, allá en Cuextlan.

Soy ave de pedernal, llegué acá, mis extranjeros, en el lugar de piedras preciosas. Cargo a cuestas, siembro mis bellos cantos. Sólo soy ave *tlauhquechol*, gustosamente canto delante de ellos.

De allá vengo yo, la de cabello teñido, sólo soy cierva, esparzo mis flores.

Ti, titico, titico, tocotico, tocotocoti titico titico.

¿Dónde te enfermaste (del sexo excesivo) tú, hermana mía, Nanotzin? Chalchiuhnene, perdí la vergüenza, nuestro enemigo abusó de mi casa. Sólo allá está mi madre.

Acabo de venir, aquí me ves: (soy) la mujer que tiene hombre en casa. Deseo que nuestro enemigo abuse de mi casa. Sólo allá está mi madre.

Nanotzin, ¿...?, que me muera. Compañera mía, ¿acaso no entiendo yo que me abusó? Sólo allá está mi madre. Ojalá su cosa puntiaguda (entre) en mí, entonces, entonces estaré en paz, iré en paz.

Y será perezoso mi corazón, madre mía, porque sabe vivir con alegría. Todavía recuerdo como me abusaste.

Yo vivo carnalmente, sólo tu eres mi madre. Mi hombre, quizá fue vista, quizá fue oída.

En la oscuridad lloro, yo, bella mujer. Soy Quetzalmiahuaxoch, soy mujer de placer, soy de cara reluciente. De este modo moriré. Yo me estoy riendo de mí misma.

¿Cómo? ¿Tú conmigo, compañera mía? De este modo moriré. Yo me

xiuhtlamiya hualtzin ye ahuil nemia quetzal quatequi yaoo yaoo haye.

Ya aya aya ha nanotinonanon ohuaye maxiquimaya nicuihuani cozcamalintzin xiuhtlamiyahualtzin yea huilnemia quetzalquatequia etc.

Toco toco tico ticoti titico, titico, tocoti.

Yahue aya çan nentlamati noyollo Nahuitzotl ohuayee nichocaya canocuel niquimittaz inteteuctin neçahualcoyotla, Moteucçoma oacayahue aya. Oncayahue aya niteuctlapaliuhquetl huelin noncuicaya cozcahuimolihui niquehuaya ohuaye nichocaya canoc huel niquimittaz in teteuctin neçahualcoyotlan Moteucçoma o hancayahue aya.

Notemic ypan nihuiya mictlanaya niquintlacayttac yn nachcahuan tlapalihuime ayntepiltzino in tlacahuepano cananemi moteyoya nahtihtoloya mocuicayo nemia çan catenochtitlano han caya hue.

Içanichocao o ycanicnotlamati nachcahuan tlapalihuime aintepiltzin cananemi moteyoya cana titoloya mocuicayo nemiya çan catenochtitlan ho hancan yahue.

Huicalo nache huicalo noxo chihueyo nitlacahuepan yequitimalohua patlahuac aztatl yahaao.

Ocelo quauhtzatzitiuh tezcacohuacatla mocuiliyatzin ya hao.

Nicocotzin niehcoya nooncuica niquimahuilohua yn tepilhuano o ay ye a ya hoo.

Cacalo xochitlo o cempohualxochitla nihcaya niquimahuilohua intepilhuan no o

Toco toco toco tihti tocotoco tihti tocoti tocotihtoto.

Noncuica ehco mochan an nicuicanitl nicahuiltico nicani in moteucçomayn

estoy riendo de mí misma.

Soy Quetzalxotzin, yo me tengo en mucho, soy una mujer bella. Yo riño a mis compañeras, Cozcamalintzin y Xiuhtlamiyahualtzin. Vivían disolutamente, se emplumaban la cabeza.

Madre mía, riñe a mis compañeras, Cozcamalintzin y Xiuhtlamiyahualtzin. Vivían disolutamente, se emplumaban la cabeza.

Toco toco tico ticoti titico, titico, tocoti.

Se entristece mi corazón, soy Ahuizotl. Lloro porque ¿veré a los señores Nezahualcoyotl y Moctezuma?

Soy un varón valiente. Vine a presentar bellamente mi canto, como joya lo levanté. Lloro porque ¿veré a los señores Nezahualcoyotl y Moctezuma?

En mi sueño yo fui a Mictlán. Los vi allá, a los varones valerosos. Hijo preciado, Tlacahuepan, en algún lugar vive tu fama, se entona tu canto, vive en Tenochtitlan.

Por eso lloro, por eso me entristezco, allá, en la compañía de varones valerosos y nobles. En algún lugar vive tu fama, en algún lugar se entona tu canto, vive sólo aquí en Tenochtitlan.

Es llevada, mi señor, es llevada mi grandeza florida, soy Tlacahuepan. La glorifica, la aumenta el ancho plumaje de garza.

Va dando gritos de ocelote y de águila Tezcacohuacatla, el que me cautivó.

Soy una tórtola mexicana, he venido para cantar, deleito a los señores.

Soy una flor de cuervo, una flor de cempoalxochitl, deleito a los seño-

çan nicyaitotia tocinpetlacotli ia yao ye haya hoo ohuaye aompa yenihuitz tlacpac yahualiuhcan çan nicyaihtotia tocinpetlacotli ya hoo.

Pehualoya nican tziuhcohuac aniuc huani naococo montoc yxochihuehueuh ahaya nonahualah hanoyolquimatia ohuancaye nocuic çan nocon yayehuaya yca ya nompaquia nipapaloxoch mayanitlanaya noncuicaya ynoxochiyecolli ahuiliz nicmanaya no o cuica yhto huaya.

Iztleyeticchiuhque çan tiniuctzin ycaqualania ayanoquich viyuh quinahtittatehque an nopilotzin maçan nicahuaya niccahua çan ti nonan aya noquichan.

Oqualli nechittaya çan cayeicihuauh nehual motlali acatenpani achquen noconchihuaz aya noquichin acaxochitlo ypan nomati ymac non cuetlahuix nechyacahuaz.

Xochinquahuitl cueponia on quetzalli xelihuia ça yeconittotia nicuihua çancayenopilohua ho ha mayice ayoo ohuaya ni nocaya.

Quetzal coyolina huia cueponia topanamotecaya xochihui molihuia motzetzelo huaya a amaye ayiao haha mayie ayao ohuaya ninocaya.

Cototi tocoti cotoquiti quiti quiti quiti tico tocoti.

Mayapehualoya mayanequetzaloya nopinohua nao ohuaya ye ho huaya haye oya.

Inchoquiz xochitla ompixahuia xochihuehuetitlan necuicatiloya ohuayie o huaye haya ha.

Tlacpac tenantlanoo ye onpa nihuitzon ye nahuilnemia ni nihtohuaya yahuahiye yhuayhi yao ho, Aiztleintiquitohuaya ohuan catinonananoni cohuanentzin manonitia

res.

Toco toco toco tihti tocotoco tihti tocoti tocotihtoto.

Yo vengo a cantar en tu casa, soy cantor/a, vengo a deleitar a Motecuzoma. Sólo hago bailar el ornamento de plumas amarillas.

Yo vengo en lo alto, en el lugar redondo. Sólo hago bailar el ornamento de plumas amarillas.

Aquí en Tziuhcohuac, amigos míos, empieza a resonar el tambor florido de mi *nahualli*. Mi corazón lo sabe, pues levanto mi canto.

Me alegro yo, Papaloxoch, porque en lo que haga, en lo que cante, mi amante florido se alegrará. Ya he ofrecido mi canto.

Aquí está lo que hicimos, hermano/a mío/a, por eso se enojaba mi varón. Pero no hemos sido vistos, sobrino mío. Que lo haya dejado, que lo deje a mi hombre. Sólo tu eres mi madre.

Me miran bien, soy su mujer, hacia acá me vengo a poner en la orilla de cañas. ¿Cómo lo haré? Mi hombre como flor de caña secada en su mano me dejará.

El Árbol Florido florecía, pluma de quetzalli se bifurcaba. Yo los hago bailar a mis compañeros, a mis sobrinos. Me abandono.

Cascabeles preciosos se deleitan, se abren, sobre nosotros se acuestan, florecen, fructifican, se esparzen. Me abandono.

Cototi tocoti cotoquiti quiti quiti quiti tico tocoti.

Sea el comienzo, que se levanten mis extranjeros.

Las flores de llanto caen como nieve

yahua yie yahuay iaoo.

Amayananotzin tocon huixanatia nicca quia cuicatlon manicoya ayao hay ha aya ayao haya.

Ahuia yeniquetzalxotizn yenonittotia.

Toco toco tiquiti tiquiti toco toco tiquiti tiquiti.

Onoyehcoctoxochiuh ohuaye cuicanitli yeloxochitl xiloxochitl nomac onmania ompa yenicuitoya ocelo amatitla aya tlacpac quauhtlan aya nicayatemo huioo.

Inica nictio caya acnicahuiliz noxochhuehueuh ompa yenicuitoya.

Ocelo amatitlan tlacpac quauhtlana nicayatemohuiao.

Tlaxon cuicatinocniuhtzin nohuay iee Tlaxoconcaquican caniya cuicoya canon in caquiztia camontoc huehuetl noconcaquia anca Mexico tolamaz nicpiaco tepetl ohan caya hue.

Nichocaya an ni cuicanitl nocon caqui huehuetl comonia anca mexico tolamaz nicpiecon tepetl.

Yenoyehcoc noxochiuh ohuaye ni cuicanitl yeniquauhtzina huellin noncuicaya teyxpano.

Quenhuel xompehua çan xontenahua nitlatzotzonquetl yeni quetzal ic çotzin aya ahaye ayiee nicnotlamatia maya motecan tohuehuetzin ayie aoo.

Toco toco titi toco toco titi toco toco titi.

Tlaltonayan atlacatempan Moquetzaco xochitla xiatolomaz tlapitzaya nicozcatototl temac ninemi çancanicihuatlin ayao aye ancayahue aya.

Quemach ami yenoxochiuh que machami yenocuic tiquehuaco yenican çan chiauhtzinco xiatolomaz tlapitzaya nicozcatototl temac ni nenemi çan

en el lugar de tambores floridos, en el lugar de canto.

De arriba, del lugar de nuestra madre vengo, yo que vivía carnalmente, yo que me hablaba a mí misma.Es lo que dices, tú, que eres mi madre: que yo soy Cohuanentzin, que baile.

Ah, Nanotzin, tú vienes a tomar el canto, yo lo oigo.

Soy Quetzalxotzin, yo bailaré.

Toco toco tiquiti tiquiti toco toco tiquiti tiquiti.

Han llegado nuestras flores. Soy cantor/a: flores parecidas a mazorcas, flores de jilote en mi mano están. Allá fui a tomarlos. Al lugar de papeles de ocelote, arriba al lugar de águilas, allá los fui a buscar.

¿A quién he de dar placer con mi tambor florido? Allá lo fui a tomar.

Al lugar de papeles de ocelote, arriba al lugar de águilas los fui a buscar.

¡Canta, hermanita mía! ¡Oye! En el lugar de canto, suena, está retumbado el tambor, lo oigo. Luego en México se cogerán juncias. He venido a cuidar la ciudad.

Lloro yo el cantor/la cantora, oigo un tambor que está retumbado. Luego en México se cogerán juncias. He venido a cuidar la ciudad.

Han llegado mis flores. Soy cantor, soy Águila, canto bellamente ante ellos.

¿Qué pues? Comienza, abraza a la gente. Soy el/la que toca el tambor. Soy Quetzalxotzin. Me entristezco. ¡Que se pongan nuestros tambores!

Toco toco titi toco toco titi toco toco titi.

En las tierras calurosas del este, en

canicihuatl etc.

Tleypanontinechmati tinonan anca nicozcatli tinechtlatia anca yoccan ahuiliz tlamatiz noyoliol ycanichocaya.

Çan niyaçon antinech quixtlani tinonan anca nicozcatlan tinechtlatia ancayocan ahuiliztlamatiz noyoliol ycanichocaya.

Cecelia noyol nocon cacon huehuetl comonticaqui çanio ycaya yeompaqui yenoyol cococuicatli ayia nichampotzin notoncocihuatl manoquetzal manalli mayaypan niquih mana yn tolamazque ohaye ohaye.

Cayenotlapal cuetzino o oyenoçani quechquen aya aya nichanpotzin notonco cihuatl manoquetzal manalli maypan niqui nahua yn tollamazme ohaye ohaye.

Ocelo amatitlan aya niquittoa yenocuic yenican niquetzalpetlatzin ayie ayie manequetzalo çan totata huanan.

Nichalchiuh nenecihuatl yayie quilacatzohuaye noyol coyolxochitl in ayie maya nequetzaloya çantotatahuan a.

(*CM* fols. 74v-77r)

la costa de las cañas, donde se levantan flores, el cazador apresurado tañe la flauta. Soy ave preciosa, en manos de alguien vivo. Soy sólo una mujer.

Dichosas son mis flores, dichosos son mis cantos. Tú vienes a levantarlos aquí en Chiauhtzinco, el cazador apresurado tañe la flauta. Soy ave preciosa, en manos de alguien vivo. Soy sólo una mujer.

¿Qué piensas de mí, madre mía? Soy como una joya, tú me escondes/quemas. Se alegrará y se terminará mi corazón. Por eso lloro.

Pero iré, tú pretendes hacerme ir, madre mía. Soy como una joya, tú me escondes/quemas. Se alegrará y se terminará mi corazón. Por eso lloro.

Se enfría mi corazón al oír el tambor. Ya lo has oído. Sólo un poco se alegra mi corazón con el *cococuicatl.* Soy Chamotzin, una mujer valerosa. Deja que mis plumas preciosas se estiren, se ofrendan a los recogedores de juncias/ cazadores apresurados.

Es mi falda decorada, es sólo mi quechquemitl. Soy Chamotzin, una mujer valerosa. Deja que mis plumas preciosas se ofrendan, déjame bailar con los recogedores de juncias/ cazadores apresurados.

Aquí, entre los papeles de ocelote yo entono mi canto, yo Quetzalpetlatzin. Que sea el levantamiento de nuestros padres.

Soy una mujer de vulva preciosa, mi corazón revuelve flores de sonaja. Que sea el levantamiento de nuestros padres.

(trad. K.Sz.)

Análisis del canto

Los primeros versos del canto, de acuerdo con las reglas de la tradición oral, forman un tipo de preludio que tiene como objetivo atraer la atención de los presentes y marcar el principio de la representación:

Nompehua yaho nicuicanitl nonitotia nitozquatectzin ayao.	Empiezo yo, el cantor/la cantora, bailo yo, Tozcuatectzin.
Nicnotlanehuia nocuic noxochiuh ayoppan tlalticpac niquitohuaya nitozquatectzin ayao.	Tomo en préstamo mis cantos, mis flores. No dos veces se vive en la tierra. Lo digo yo, Tozcuatectzin.
(*CM* fol. 74v)	(trad. K.Sz.)

La voz lírica se presenta como Tozcuatectzin. Garibay (1968: 64) en su traducción deja el nombre en náhuatl, pero en los comentarios explica que éste significa "Cabeza amarilla cortada" (Garibay 1968: XLVI). Bierhorst traduce este mismo nombre como "Parrot-Head Lord" (Bierhorst 1985a: 595). Ambos investigadores suponen que el que entona el canto es un hombre, tal vez disfrazado de mujer. El nombre está compuesto por *toztli,* "cosa amarilla", *cuaitl,* "cabeza", y *tectli,* "cosa decorada", significando en conjunto "una cosa decorada con cabeza amarilla" y refiriéndose, según destacan los dos estudiosos, a un tipo de loro de cabeza amarilla.

Como se puede apreciar en otros cantos recopilados en *Cantares mexicanos* y *Romances...* los pájaros multicolores eran una de las metáforas para los guerreros muertos (*CM:* 11r, 22r, 23r-23v, entre otros). Éstos, después de la muerte, iban a la Casa del Sol para acompañar a este astro en su camino diurno por el cielo. Aparejados para la guerra, le hacían fiesta al Sol llevándolo hasta el cenit, donde lo dejaban a las *mocihuaquetzque,* "mujeres valientes", que iban delante de él hasta el horizonte (Sahagún 1988: 410-411). El "yo" lírico puede ser, pues, un noble que acaba de fallecer y está por emprender su viaje a la Casa del Sol. El hecho de que se presente al mismo tiempo como un cantor no es nada raro si se toma en cuenta que los *pipiltin* solían componer cantos para presentarlos luego en las reuniones en el *cuicacalli* (Siarkiewicz 1982: 29-30).

No obstante, no es la única interpretación posible. Como se ha señalado en la introducción a este canto, los señores eran quemados o enterrados en compañía de sus criados, doncellas y los que querían acompañarlos en el viaje al más allá. Por consiguiente, tal vez no necesariamente se trate aquí de un "yo" lírico masculino, sino de una de las mujeres que iban a acompañar al muerto. Para empezar, la palabra *cuicani* no determina el sexo del que está representando, pues igualmente puede referirse a la mujer cantora. Por otro lado, el color amarillo de la cabeza podría aludir al maquillaje amarillo. Como sostiene Edith Galdemar, el color amarillo estaba en la ideología nahua relacionado con lo femenino:

> Le jaune était la couleur de la femme mexica dans les codices *(Codex Borbonicus,* 1974; *Codex del Museo de América,* 1980: 74r; *Codex Telleriano-Remensis,* 1964). Le glyphe de lieu *Cihuateopan,* de la planche 40 du *Codex Mendoza* (1964), contient la meme idée: l'élément *cihuan-,* de *cihuatl,* femme en nahuatl (Molina, 1977: 22) est représenté par une tête de femme qui a le visage peint en jaune moyen. Le jaune était également la couleur du maïs, nourriture par excellence *(Codex Florentino,* 1975-1982, n: 86, 226; *Codex Borbonicus,* 1974). Ces deux notions étaient d'ailleurs étroitement liées: dans le *Popol Vuh* (in Seler, 1900-1901: 10), la diviníté du mais s'appelle *Xk'anil,* "la femme jaune". D'autre part, d'apres Durán (1967, I, pl. 34), la région occidentale de l'univers était associée a la couleur jaune *(cf.* notre ouest) (Galdemar 1992: 149).

La autora destaca tres tipos de amarillo de acuerdo con el material de que fueron fabricados, a saber, de origen vegetal, animal y mineral. Ahora, como subraya, la novia mexica el día de su boda solía pintarse la cara de amarillo medio, de origen mineral, y más precisamente proveniente del ocre, llamado en náhuatl *tecozahuitl* (Fig. 26, Sahagún 1988: 389, Galdemar 1992: 148).

Fig. 26 Una novia mexica, *Códice Mendoza* f. 61r

De amarillo se pintaban también las mujeres casadas y las *ahuianime*. Como se comentará a continuación, podemos suponer que estas últimas podían encontrarse entre los acompañantes del fallecido.

El viaje al más allá es lo que, en nuestra opinión, es aludido en los versos que siguen:

Çan no niaz ayao ohuaye yca nichocaya ay huaniyahuia nocuic no xochiuh haa.	Pero me iré, por eso lloro y me deleito con mis cantos, mis flores.
Nicuicanitlan anixochipapalotl ayaninochiuhtiaz teixpananipatlantiaz ay yahue ay huan niyahuia nocuicnoxochiuh haa.	Yo soy cantor/a, me convertiré en una mariposa florida y delante de ellos iré volando, me deleito con mis cantos, mis flores.
(*CM* fol. 74v)	(trad. K.Sz.)

Las primeras palabras reflejan la tristeza natural de cada ser humano al confrontarse con la muerte. No obstante, inmediatamente después el ambiente cambia: la voz lírica dice que se convertirá en *xochipapalotl*¸ "mariposa florida". La imagen creada en esta estrofa parece evocar el paisaje de Tamoanchan, tierra de flores, cantos y alimentos. Allá están los antepasados del muerto que aquí se mencionan como "ellos", pero ya en los versos siguientes se precisan más explícitamente:

Oncayahue ay anepapan tototl moyahuatimani ylhuicaatl ymanca yectli yatl aytempa aya oncan niehua nocayehua notayohuan maxiyahui mochan aompayecuextlan ho hanca ho hanca ya huee.

Çan cayenocuic oncayahue haya cacalotlayehuaya niquehuaco yenican cili nihca huacaya teneciztli y tzatziya oncan niyehua moca ic hua no ttayohuan maxiyahuiyan mochan ompaye cuextlan o han cay etc.

(*CM* fol. 75r)

Vosotros, diversos pájaros, estáis en círculo allá donde el cielo está estirado, en el borde de la hermosa agua. Allá estaré en la compañía de mis padres. Vete a tu casa, allá en Cuextlan.

Sólo allí están mis cantos, junto a los cuervos es donde los elevo, aquí gorgean caracoles chicos, caracoles grandes cantan allá. Allá estaré en la compañía de mis padres. Vete a tu casa, allá en Cuextlan.

(trad. K.Sz.)

Si aceptamos que se trata de un canto mortuorio, en este fragmento se aprecian, en nuestra opinión, dos voces: la voz del guerrero fallecido (o de la mujer acompañante) y la respuesta de los participantes de las exequias. La primera voz dice que su canto está en el lugar de diversos pájaros, en la región donde el cielo está estirado, en el borde de agua, en Cuextlan. Cuextlan, es el nombre dado por los nahuas a la tierra huaxteca, que de acuerdo con los informantes de Sahagún, abundaba en alimento:

Auh ixqujch vnca in tonacaiotl, oc mjec tlamantli, in vmpa mochioa xuchiqualli, in atle njcan neci, in itoca, quequexqujc: oc mjec in maviztic, vmpa mochioa, in camotli, in ixqujch in metztli: mochi vnca in nepapan ichcatl, in xuchitl, mjtoa Tonacatlalpan, xuchitlalpan

(*CF* X: 185)

And there are all kinds of food; many different kinds of food grow there, none of which appear here, [such as] the one named *quequexquic*. Many other wonderful [plants] grow there; the sweet potato every month. There are all different kinds of cotton. It is called the land of food, the land of flowers.

(trad. Anderson y Dibble)

Es más, en aquella región, los informantes de Sahagún sitúan la Tamoanchan semi-histórica, el lugar donde se asentaron las tribus que llegaron por mar al Pantitlan mítico (*CF* X: 190). En otras palabras, el lugar evocado en el canto puede ser el lugar de origen. No obstante, Cuextlan

puede ser también el nombre del más allá ya que, como observa Katarzyna Mikulska (comunicación personal), el borde del agua era para los antiguos nahuas uno de los lugares de contacto con lo sobrenatural. También de acuerdo con Bierhorst (1985a: 20) Cuextlan era considerado por los mexicas uno de los puntos en el camino a la Casa del Sol. Finalmente, podía ser también una metáfora del lugar de sacrificio, ya que como se ha mencionado, era la tierra de los huatxecas, y éstos en la ideología mexica eran los sacrificados por excelencia[89].

Allí los pájaros, que como ya se ha mencionado en la ideología nahua eran símbolos de guerreros muertos, están en círculo, probablemente alrededor del árbol florido, evocado en otros versos de este canto. A ellos el "yo" lírico los llama también *notayohuan*, es decir "mis padres", lo que también se puede interpretar como "mis antepasados". La voz lírica del canto está, pues, por emprender el viaje a la región de los muertos, donde están sus antepasados. Ahora, si bien es cierto que este viaje puede realizarse simbólicamente por medio del canto, - en tal caso sería correcta la propuesta de Bierhorst de que se trate de un "canto de espíritus"-, también puede ser la referencia a la muerte verdadera.

Hay también otra posibilidad de interpretación de este fragmento. Según observa Guilhem Olivier (2008: 219-220), es posible que en el sacrificio del *ixiptla* de Tezcatlipoca celebrado durante la veintena de *toxcatl* se recrease el mito del viaje emprendido por el mensajero, o más bien por una de las advocaciones, del Señor del Espejo Humeante a la Casa del Sol para traer de allí los instrumentos musicales a la tierra. En tal caso, Cuextlan sería una alusión a la Casa del Sol, mientras que los padres evocados en el canto tal vez fuesen los músicos solares ante los cuales en el mito se presentó el Viento Nocturno, Yohualli Ehecatl. Gracias a su canto logró atraer a los músicos solares y llevarlos consigo a la tierra. La voz lírica del canto analizado sería entonces la voz del mensajero de Tezcatlipoca, quien está preparándose para emprender este viaje mítico. En el fondo las dos interpretaciones presentadas no tienen que excluirse mutualmente: dado que en la ideología nahua los cautivos muertos en la piedra sacrificial conseguían el privilegio de habitar en la Casa del Sol, los versos comentados pueden aludir tanto a este viaje póstumo del cautivo – siendo en realidad su canto mortuorio – como a la recreación ritual del mito mencionado.

El fragmento analizado contiene también varias expresiones que parecen aludir simbólicamente a la sexualidad. Para empezar, la palabra *moyahuatimani* está vinculada con *yahualli,* "redondo, cricular" (Clavijero 1780, en: *GDN*) o *yahualoa,* "rodear" (Cortés y Zedeño 1765, en: *GDN*), aludiendo tal vez de este modo a los cantos-bailes celebrados en círculos. Como destaca Johansson (2006: 68), este tipo de coreografía era típica de

[89] Esta observación se la agradezco mucho al Dr Guilhem Olivier.

los cantos-bailes eróticos, en los cuales, como ya se ha mencionado, los hombres y mujeres recreaban simbólicamente las vueltas que tuvo que dar Quetzalcoatl alrededor de un *chalchihuitl* para recrear la vida. La idea corresponde muy bien con la idea nahua de la estrecha relación entre la vida y la muerte[90], así como con la observación de Graulich (1990: 70-72) quien sostiene que el encuentro del mensajero de Tezcatlipoca, relacionado con lo nocturno y acuático, con lo caluroso y celeste de los músicos solares fue una de las representaciones simbólicas de la primera transgresión, que en otros mitos se expresaba explícitamente en términos sexuales.

Otro motivo, también subrayado por Johansson como símbolo de fuertes connotaciones sexuales, son las conchas, tanto pequeñas (*cilin*) como grandes (*tecciztli*) que están resonando en el lugar de representación del canto analizado. El sonido de caracoles soplados que aquí gorgean (*icahuaca*) y cantan (*tzatzi*), según Johansson (2006: 68) era otro medio de fecundar el silencio y la muerte para que pudiese renacer la vida. La concha misma en muchas culturas del mundo es un símbolo de la sexualidad femenina, lo que puede indicar la presencia de las mujeres en la ceremonia. Cabe observar también que los dos tipos de conchas se mencionan como adornos del *ixiptla* de Tezcatlipoca en la fiesta de *toxcatl* (*CF* II: 69). Además, como se ha expuesto en el capítulo anterior, las *tecciztli* eran los instrumentos vinculados por excelencia con el sacrificio humano ya que se creía que su sonido atraía la atención de los dioses (Gómez 2008: 46).

Cuando el "yo" lírico anuncia su propósito de emprender su viaje al más allá, los participantes de las exequias o del ritual, al parecer, le responden: "Vete a tu casa allá en Cuextlan". En otras palabras, nos parece que se puede tratar aquí de un canto ritual que estaba guiado por un cantor, pero en el que tomaban parte también los demás presentes.

Luego la voz lírica continua:

Nitecpa tototl nehcoya nopinohua chalchiuhtlan nicmamaliypan nicpohuaya yectlin nocuic çan nitlauh quecholtzin huelinon cuicaya teixpano.
Ompaye nihuitza çan caxiuhquilani çancanimaçatl canictzelohuaya noxochiuh o.

(*CM* fol. 75r)

Soy ave de pedernal, llegué acá, mis extranjeros, en el lugar de piedras preciosas. Cargo a cuestas, siembro mis bellos cantos. Sólo soy una ave *tlauhquechol*, gustosamente canto delante de ellos.
De allá vengo yo, la de cabello teñido, sólo soy cierva, esparzo mis flores.

(trad. K.Sz.)

[90] Para dar sólo unos pocos ejemplos se pueden mencionar varios mitos de creación – por ejemplo, del agave a partir del cuerpo destrozado de Mayahuel (*Histoyre du Mechique* 2005: 105-106), o de la tierra a partir del cuerpo despedazado de Tlaltecuhtli (*Histoyre du Mechique* 2005: 107) – o la propia idea del sacrificio humano como medio de mantener el mundo.

En la interpretación de Johansson (2006: 92) el sentido de este fragmento es puramente erótico: el pájaro-pedernal, *tecpatototl*, tiene, según este autor, fuertes connotaciones fálicas, igual que el *quecholli* rojo mencionado al final. El verbo *nehco*, "llegué", se refiere al orgasmo, los extranjeros (*nopinohua*) a quienes se dirige la voz lírica son, en la opinión de Johansson (2006: 92), epónimos de la sexualidad y el *chalchiuhtlan,* "el lugar de piedra preciosa" es clara referencia al sexo femenino. Finalmente, el verbo *nicmamali,* que normalmente se usaba para denotar la acción de perforar el jade, en el contexto citado se refiere a la penetración de la amante de la cual el hombre se enorgullece (*nicpohua*).

Nosotros quisieramos, sin embargo, proponer una interpretación alternativa. Creemos que en este fragmento la voz lírica puede ser bien de una de las muchachas enterradas junto con algún noble (si aceptamos que era un canto entonado en las exequias), bien del *ixiptla* de Tezcatlipoca (si aceptamos que se trataba de un canto ritual entonado en la veintena de *toxcatl*). La primera idea parte de varios detalles lingüísticos que aluden tanto al sexo femenino, como al sacrificio humano. Para empezar, el *tecpatototl,* "ave de pedernal", remite por un lado al rito sacrificial por cardioectomia en el cual el *tecpatl* desempeñaba una función crucial. Por el otro, como sostiene Nicolas Balutet (2011: 152-153), dicho cuchillo estaba en la ideología nahua vinculado a la fecundidad femenina. Entre las evidencias de tal relación el investigador en cuestión enumera: el mito de nacimiento de los dioses a partir del *tecpatl,* la imagen del hijo de Cihuacoatl que tenía forma del cuchillo de silex, tanto como las fechas "1 Tecpatl" que marcan los inicios de acontecimientos importantes en la mitohistoria mexica, a saber, la salida de Aztlan, fundación de la monarquía de Acamapichtli o el nacimiento de Huitzilopochtli en Coatepec. El *chalchiuhtlan*, "lugar de piedras preciosas", si bien puede simbolizar la sexualidad femenina, en el contexto dado parece referirse más bien al renacimiento de la vida en el paraíso al que dice haber llegado el "yo" lírico. El acto de llevar a cuestas y sembrar los cantos también evoca la abundancia de alimentos y, dado que eran las tareas desempeñadas en la sociedad mexica por mujeres, apoya la propuesta de que se trate de una voz lírica femenina. Finalmente, el "yo" lírico se presenta como *tlauhquecholli* que canta delante de los supuestos antepasados. La palabra en cuestión fue usada en otro canto, pero en un contexto bastante parecido, en referencia a la *ahuiani.* Como ya se ha expuesto arriba, una de las tareas de esas mujeres era cantar y bailar ante los nobles en el *cuicacalli.* En el canto de Tlaltecatzin leemos lo que sigue:

Tlauhquechol celiya pozontimaniya mocpacxochiuh tinan oo huelica Cihuatl cacahuaizquixochitl zan tinentlanehuilo ticahualoz tiyaz on ximohuaz yuhcan[91]	Tu guirnalda florida de color de guacamaya roja está brotando como espuma del mar. Tú, madre, mujer dulce, preciosa flor de maíz tostado, oliente al cacao, sólo te prestas, serás dejada, te irás al lu-

[91] En la versión paralela de este poema en *Cantares mexicanos* (f. 30r) en vez de *yuhcan* está *nican* "aquí".

In tiyecoc ye nican in ixpan tetecuitin Aya ti mahuiztlachihualla monequetzca noxiuhtoz quetzalpetlapan[92] *ton icaca Aya*

(Romances... fol. 7r)

gar de los descarnados.

Has venido ante los príncipes, *aya*, tú (mujer) valiente[93] estás levantándote, estás de pie sobre tu estera de plumas amarillas y verdes.

(trad. K.Sz.)

La mujer en cuestión se presenta, pues, ante los príncipes bellamente ataviada probablemente para regocijarlos en el *cuicacalli*. Es la que se presta a otros, una *ahuiani.* Al mismo tiempo, el canto alude a su mortalidad, pero tal vez también a la posible condición de la víctima de sacrificio. El cantor la llama mujer valiente, hazañosa, lo que trae a la memoria la información de Torquemada (1986 2: 299) sobre la costumbre que tenían las *ahuianime* de acompañar a los soldados al campo de la batalla y de ofrecerse como víctimas sacrificiales en algunas fiestas. Tomando en cuenta lo expuesto, nos parece bastante probable que entre los que se enterraban como acompañantes de los nobles hubiese también *ahuianime.* Tal vez la mujer que acompañaba a un guerrero en la casa de canto, después de su muerte decidía seguirlo también al más allá para allí deleitar a los antepasados con su baile y canto. Este sería entonces el sentido de las palabras: *çan nitlauh quecholtzin huelinon cuicaya teixpano,* "Sólo soy ave *tlauhquechol*, gustosamente canto delante de ellos".

Hay que recordar también que una parte muy importante de las celebraciones del mes de *toxcatl* era el matrimonio del *ixiptla* de Tezcatlipoca con cuatro mujeres que, según Olivier (2008: 212-213) eran las *ahuianime.* Estas jóvenes acompañaban al personificador del dios durante los últimos días antes de su muerte sacrificial. Aunque ninguna fuente lo mencione explícitamente, tal vez al igual que en otro tipo de ritos mortuorios, también en este caso las mujeres acompañaban a su esposo al más allá. Esta suposición parece bastante probable dado que, como se verá en el análisis de las líneas siguientes, las *ahuianime* se ofrecían voluntariamente a la muerte en un contexto muy parecido en la fiesta del mes *quecholli.*

En la última línea de esta secuencia, la voz lírica se llama a sí misma *mazatl,* "ciervo". La simbología de este animal en la ideología nahua es muy rica y se relaciona sobre todo con el paralelismo que en muchas ocasiones se establece entre la guerra y la caza. Como demuestra Olivier (2010: 453-482), en varias fuentes el venado comparte muchos rasgos con los guerreros-víctimas de sacrificio. Además, como hemos visto, la guerra-caza está muy estrictamente vinculada con el sexo. Ahora bien, al trasladar la simbología guerrera de ciervo al campo de la sexualidad, el animal en cuestión es el que suele representar la parte femenina de la unión. La presencia de las ciervas en la mitolo-

[92] Esta expresión aparece en *Cantares mexicanos* (f. 30r) en forma: *moxiuhtozquetzalpetlapan.* Aquí, creemos, es un error del copista.
[93] *Mahuiztlachihualle:* "hazañoso" (Molina 1992 2: 54v).

gía nahua es bastante significativa. Para empezar, podemos citar el mito de Camaxtli relatado en *Historia de los mexicanos por sus pinturas:*

> En el cuarto año del cuarto trece después del diluvio, hubo gran ruido en el cielo, y cayó un venado de dos cabezas, y Camaxtle lo hizo tomar y dijo a los hombres que entonces poblaban a Cuitlahuac, tres leguas distante de México, que tomasen y toviesen a aquel venado por dios, y ansí lo hicieron, y le dieron cuatro años de comer conejos y culebras y mariposas.Y en el octavo año del cuarto trece hubo guerra Camaxtle con algunos comarcanos y para los vencer, tomó aquel venado y, llevándolo a cuestas, venció (*HMP* 2005: 37).

El fragmento citado demuestra la relación del venado tanto con la guerra, como con la sexualidad: por un lado, la presencia del animal sagrado le garantizaba a Camaxtli la victoria en cualquier batalla, por el otro, el gesto de llevar a una persona a cuestas recuerda el rito de matrimonio, en el que una *cihuatlanqui* llevaba a la desposada a cuestas a la casa de su novio (Fig. 27).

Fig. 27 Una *cihuatlanqui* llevando a cuestas a una novia a la casa de su futuro marido. *Códice Mendoza* f. 61r

La idea de una relación íntima entre el gran cazador, o guerrero, aquí representado por el dios tlaxcalteca de la caza, Camaxtli, y el venado, está visible también en el estudio realizado por Daniele Dehouve (2008), quien demuestra que en las sociedades mesoamericanas, uno de los elementos principales del ritual de cacería era la alianza matrimonial entre el cazador y la presa.

La sexualidad femenina representada simbólicamente por el venado la encontramos también en la *Leyenda de los soles*. En el manuscrito se cuenta el encuentro de Xiuhnel y Mimich con dos ciervos bicéfalos, que luego se convirtieron en mujeres con el fin de seducirlos. En el fragmento siguiente aparece, además, la versión modificada del mito citado más arriba. En ésta el guerrero-cazador es Mixcoatl, identificado con Camaxtli, y el amuleto llevado por él al campo de batalla es el pedernal blanco[94], que brotó de los restos de la mujer *tzitzimitl* Itzpapalotl. La "Mariposa de obsi-

[94] Es otra relación entre la sexualidad femenina y el *tecpatl.*

diana" es uno de los nombres de la Diosa Madre, que en el cuarto de los himnos sacros de los nahuas recogidos por el fray Bernardino de Sahagún (1997: 135-136) aparece como el venado del mito sobre Xiuhnel y Mimich. Así, la cierva es un animal de connotaciones femeninas en varios mitos nahuas y, además, una víctima sacrificial por excelencia. Es significativo, además que, como ya se ha mencionado, la fiesta en que se ofrecían a morir la *ahuianime* era *quecholli,* celebración en honor al dios de la caza, Mixcoatl.

El fragmento analizado puede referirse también al mencionado viaje mítico del mensajero de Tezcatlipoca a la Casa del Sol. La víctima fue enviada al más allá a través del sacrificio al que alude *tecpatototl,* "ave de pedernal". Al llegar allí, presenta su misión: canta gustosamente ante los músicos solares. Dado que el mensajero de Tezcatlipoca estaba vinculado a las fuerzas acuáticas y nocturnas, es decir, a la parte femenina del universo, todas las alusiones a la feminidad expuestas más arriba parecen perfectamente adecuadas también para esta interpretación.

Después del fragmento que acabamos de analizar aparece una cadencia de tambor que está seguida de una secuencia, a primera vista completamente no relacionada con la parte anterior. Contiene un diálogo entre dos o más mujeres y es, al parecer, la más difícil de interpretar, probablemente debido a nuestro desconocimiento del contexto exacto de su entonación. El contenido está indudablemente vinculado a la esfera carnal, pero también a la muerte. Según Johansson (2006: 92-93), es una respuesta de la novia, quien está hablando con su vagina, llamada en este contexto: *nanotzin, chalchiuhnene, nochan.* Nosotros, consideramos, no obstante, otras dos posibilidades. La primera es que, dado el carácter totalmente diferente del resto del canto, que es bastante homogéneo, puede ser un error de meter otro canto dentro del analizado. Sin embargo, si tratamos esta parte como perteneciente al ritual, su contenido trae a la memoria la información proporcionada por Torquemada (1986 2: 299) que las *ahuianime* "quando se arrojaban a morir, se iban maldiciendo a si mismas, y diciendo muchas deshonestidades..."

Ahora, aunque según Torquemada las alegradoras se ofrecían al sacrificio en la fiesta de *quecholli*, hay que recordar que, como ya se ha mencionado, estaban presentes también en la veintena clasificada por Graulich como paralela a la de *quecholli*, es decir, en *toxcatl.* Como informa Sahagún (*CF* II: 70-71), veinte días antes del sacrificio, el *ixiptla* del Señor de Espejo Humeante era casado con cuatro muchachas, personificadoras de las diosas con las cuales mantenía durante ese tiempo las relaciones sexuales. Cinco días antes del sacrificio el personificador de Tezcatlipoca y sus cuatro compañeras bailaban juntos en varios lugares. Si bien es cierto que ninguna fuente informa de que se matara también a las compañeras del *ixiptla*, dado que las mujeres en cuestión personificaban a las diosas y habían participado en lo divino al acostarse con el representante del dios,

creemos muy probable que no hubiese para ellas camino de regreso a la sociedad. Podían también, igual que en *quecholli*, ofrecerse voluntariamente al sacrificio y al emprender su último camino decir las "deshonestidades" que siguen:

Camach timitlaco ti niuctzin naanootzin chalchiuh neneya ayocnon mati yenochan in yetoyao ohuaye nenachahuaya çan cayenonan.

Çani huetzcaya tinechaytta oquiche cihuatl mochan[95] *onicnequia manochan niyetoya oohuaye necha ahuaya çancayenonana.*

(*CM* fol. 75r)

¿Dónde te enfermaste (del sexo excesivo) tú, hermana mía, Nanotzin?

Chalchiuhnene, perdí la vergüenza, nuestro enemigo abusó de mi casa. Sólo allá está mi madre.

Acabo de venir, aquí me ves: (soy) la mujer que tiene hombre en mi casa. Deseo que nuestro enemigo abuse de mi casa. Sólo allá está mi madre.

(trad. K.Sz.)

El fragmento analizado empieza con el diálogo de dos mujeres: *Nanotzin,* "la maternidad" (Garibay 1968: XLVI) y *Chalchiuhnene*, "vulva de jade". Sus nombres son probablemente ficticios, ya que, como se ha visto, aparecen también en otros cantos femeninos y los dos aluden a la sexualidad femenina. La conversación, como apunta Garibay (1968:XLVI), es bien opaca, pero claramente se ve en ella el contenido sexual. Lo que se puede descifrar, es el uso metafórico de la palabra *chantli* para referirse al sexo femenino y *yaotl,* para el miembro masculino. Los dos términos reflejan la relación estrecha entre el campo semántico de guerra y sexo. Además, se percibe claramente la concepción de la mujer como la parte pasiva y conquistada de la relación sexual, mientras que el hombre desempeña en ella el papel del enemigo conquistador.

El diálogo lo empieza Chalchiuhnene, quien le pregunta a Nanotzin dónde se ha dañado. El verbo usado en esta frase, *itlacoa.nin*, tiene en realidad fuertes connotaciones sexuales, pues según apunta Molina significa tanto como "enfermar por se dar mucho a mugeres" (Molina 1992 2: 43r). El daño que sufrió Nanotzin resultaba pues del sexo excesivo. Según Bierhorst (1985a: 395-397) es un diálogo de temática homosexual, y la traducción de Molina parece apoyar esta idea. Hay que recordar, no obstante, que tanto en el pensamiento nahua, como en el europeo del siglo XV, aunque el sexo como acto podía resultar peligroso para ambas partes, fue la mujer quien, por lo general, era considerada un ser sensual e insaciable, y como tal constituía mayor riesgo para el hombre que él para ella. Por este

[95] Creemos que puede ser un error de transcripción dado que en los demás casos es *nochan,* "mi casa".

motivo, el que se pudo enfermar por los excesos sexuales era con mayor probabilidad el hombre (Graulich 1990: 185-190). Además, como ya se ha explicado anteriormente, la visión de los misioneros que redactaban o supervisaban la redacción de las fuentes estaba sometida a la idea del dominio y actividad masculina, pues en varias entradas del diccionario de Molina la mujer aparece como un participante pasivo de la relación sexual, como se puede ver también en los ejemplos ya discutidos: *yecoa.nic,* "echarse con muger" (Molina 1992 1: 48r), *teca.nite,* "hazerlo el hombre ala muger." (Molina 1992 1:70r) o *cochuia.nite* "hazerlo ala muger que esta durmiendo" (Molina 1992 2: 23v). Todas estas entradas suponen pues que la actividad sexual es siempre iniciada por el hombre, una visión puramente europea, ya que como se ha visto, en el mundo nahua, las mujeres no siempre permanecían tan pasivas. En resumidas cuentas, creemos que el verbo *itlacoa.nin* podía referirse al daño sufrido en efecto del sexo excesivo como tal y, por consiguiente, la relación mantenida por Nanotzin podía, pero no tenía que ser homosexual.

En la siguiente frase Nanotzin explica que perdió la vergüenza (*ayoc nicmati,* Molina 1992 1: 94v), lo que puede a lo mejor entenderse como información sobre la iniciación sexual o la violación, pues en las siguientes palabras dice que fue abusada por "el enemigo": *in yetoyao ohuaye nenachahuaya.* Luego se llama a sí misma "una mujer que tiene hombre", *oquiche cihuatl*, y declara que desea aún más sexo, *onicnequia manochan niyetoya oohuaye necha ahuaya*. En los siguientes versos la temática sexual continúa:

Nanotzin campa quinehne yn manimiqui yn tinocihuapoya ayoc nel niccaquia nechahuaya a çancaye nonan matel ytlayacaya a quinocaya ancaço ancan tlacaco niez tlacaco nietoz ha.
Ohuan catlatzihuiz noyoltinonan aqui huelamatia ahuil nemia yn machnel ocnicaquiça ycatinech ahuaya.
(*CM* fol. 75r)

Nanotzin, ¿...?, que me muera.
Compañera mía, ¿acaso no entiendo yo que me abusó? Sólo allá está mi madre. Ojalá su cosa puntiaguda (entre) en mí, entonces, entonces estaré en paz, iré en paz.
Y será perezoso mi corazón, madre mía, porque sabe vivir con alegría. Todavía recuerdo como me abusaste.
(trad. K.Sz.)

Este fragmento nos resultó difícil de traducir y a pesar de muchos esfuerzos nos quedamos con algunas dudas que se marcaron con ¿...?. La conversación de las dos mujeres continúa en el mismo tono que antes. El sexo se presenta aquí como fuente de satisfacción, pues como dice la mujer, sólo la cosa puntiaguda puede dejarla tranquila y satisfecha (*matel ytlayacaya a quinocaya ancaço ancan tlacaco niez tlacaco nietoz ha*). Gracias a eso, su corazón estará ocioso, sabrá vivir con alegría y carnalmente.

Si aceptamos que son "las deshonestidades" gritadas por las mujeres que se entregaban al sacrificio, tal vez podríamos interpretar la expre-

sión que tanto se repite: *çancaye nonan,* "sólo allá está mi madre" como referencia a la diosa Xochiquetzal. Como ya se ha mencionado, la diosa en cuestión era patrona de las *ahuianime* y residente de Tamoanchan, el más allá al que estaban por emprender el viaje las mujeres sacrificadas. Estas referencias aparecen también en los versos que siguen:

Yenahuilnemia çan catinonan ohuayae noquichin ye hehuaya açonittoloya cuix ninocaquia.	Yo vivo carnalmente, sólo tu eres mi madre. Mi hombre, quizá fue vista, quizá fue oída.
Yohuaya nichocaya oniyec cihuatl niquetzal miyahua xoch ninahuilonicihuatl aya acanixtonaci çaniuhqui nimiquicin ma hay aya hoo huaye ninohuetzquilia aya ha ohua ha.	En la oscuridad lloro, yo, bella mujer. Soy Quetzalmiahuaxoch, soy mujer de placer, soy de cara reluciente. De este modo moriré. Yo me estoy riendo de mí misma.
Quen tinocaya tiniuctzi ycanichocaya çaniuhqui nimiquicin ya haya ya oo ninohuetzquilia ya ha ohuaya.	¿Cómo? ¿Tú conmigo, compañera mía? De este modo moriré. Yo me estoy riendo de mí misma.
(*CM* fol. 75r)	(trad. K.Sz.)

El tema de la sexualidad continúa. El verbo *ahuilnemi* recibe las traducciones que no dejan duda acerca del contenido del mensaje: "vivir disolutamente" (Clavijero 1780, en: *GDN*), "fornicar" (Molina 1992 I: 63v), y hasta se presenta en forma de sustantivo "dissoluta muger" (Molina 1992 I: 46r). Vale la pena indicar, otra vez, que la que es disoluta es la mujer y no el hombre, ni el ser humano en general. Justo después de la declaración sobre la vida carnal aparece otra vez la invocación a la madre que, como hemos comentado más arriba, bien podría referirse a Xochiquetzal. Las preguntas retóricas que se hacen a continuación: "¿Acaso fue vista? ¿Acaso fue oída?" traen a la memoria la información proporcionada por Sahagún acerca de la discreción que tuvo que guardarse en la organización de las citas de mujeres con guerreros después de la fiesta de *huey tecuilhuitl* (*CF* II: 102-103). Si bien los contactos sexuales eran entonces permitidos, la falta de reserva necesaria podía resultar en penas graves para los amantes.

Luego el tema erótico empieza a mezclarse con el de la muerte. "En la oscuridad lloro, yo bella mujer" (*Yohuaya nichocaya oniyec cihuatl*), dice la voz lírica y se llama a sí misma *Quetzalmiahuaxoch.* La palabra en cuestión es tratada por Garibay (1968: 65) como un nombre propio, por lo cual en el texto del canto aparece en su forma en náhuatl, mientras que la traducción propuesta por este autor está expuesta en los comentarios a dicha obra (Garibay 1968: XLVII). Tanto Bierhorst (1985a: 397), quien proporciona la traducción directamente en el texto del canto, como Garibay, parten de la idea de que el nombre en cuestión está compuesto por los siguientes segmentos: *quetzal* ("precioso") – *miahuatl* ("espiga de maíz") – *xochitl* ("flor"). Las traducciones propuestas por esos auto-

res son pues: "precious corn bloom" y "espiga de pluma de quetzal" respectivamente. Lo que queremos proponer nosotros es que la última parte de la palabra tal vez sea una terminación abreviada de *–xotzin*, que aparece unos versos más abajo donde la voz lírica se presenta como Quetzalxotzin. Ahora, este último nombre es el mismo que el de la hija de un gobernante mexica Tozcuecuex que, según la *Leyenda de los soles* (fol. 82) fue ofrecida a los tlaloques. Según cuenta el mito, gracias a su muerte los mexicas sustituyeron a los toltecas en la posición hegemónica en el Valle. Tomando en cuenta el papel del mensajero enviado a otro mundo, que en este caso desempeñó la niña, Contel y Mikulska (2011: 52-53) proponen que el *–xo–* del nombre de la muchacha podía provenir del mismo micromorfema que el *–xo–* del *xolotl.* Basándose en los estudios de Karen Dakin (2004) acerca del origen etimológico de esa palabra, los investigadores citados llaman la atención al significado de *xolotl* como "doble que acompaña, y más precisamente, acompaña a alguien en un viaje al más allá" (Contel y Mikulska 2011: 51). De este modo *xolome* era el nombre dado a los que solían ser enterrados con los nobles para facilitarles el viaje al otro mundo y a los que morían como víctimas de sacrificio. En este último caso, las fuentes mencionan sobre todo las ofrendas de los niños, entre los cuales se encontraba también una niña sacrificada en Tepetzinco, llamada Quetzalxoch (*CF* II: 43). La correspondencia entre *–xoch* y *–xotzin* parece entonces bien probable.

De hecho, las palabras pronunciadas por Quetzalmiahuaxoch evocan la idea del sacrificio: la mujer dice que está llorando y riéndose de sí misma, pues de este modo morirá. Todas las informaciones presentadas traen a la memoria también la mencionada observación de los informantes de Sahagún en el Libro X que las *ahuianime* son las mujeres que viven riéndose como locas y borrachas, y que viven como posibles víctimas de sacrificio (*CF* X: 55). De hecho, los siguientes versos parecen apoyar la idea de que se trate del grupo de "las alegres" que viven su vida disoluta y carnal, al mismo tiempo siempre amenazadas de poder convertirse en víctimas de sacrificio:

Çanyeniquetzalxotzin aya ho ninotlaçotla niyectlo nicihuatl niquimahuaya niuc huani cozca malintzin xiuhtlamiya hualtzin ye ahuil nemia quetzal quatequi yaoo yaoo haye.

Ya aya aya ha nanotinonanon ohuaye maxiquimaya nicuihuani cozcamalintzin xiuhtlamiyahualtzin yea huilnemia quetzalquatequia etc.

(*CM* fols. 75r-75v)

Soy Quetzalxotzin, yo me tengo en mucho, soy una mujer bella. Yo riño a mis compañeras, Cozcamalintzin y Xiuhtlamiyahualtzin. Vivían disolutamente, se emplumaban la cabeza.

Madre mía, riñe a mis compañeras, Cozcamalintzin y Xiuhtlamiyahualtzin. Vivían disolutamente, se emplumaban la cabeza.

(trad. K.Sz.)

La voz femenina se presenta con el nombre de Quetzalxotzin, "Doble precioso", cuyos posibles vínculos a la muerte sacrificial se han discutido más

arriba. Dice que es una mujer buena, al contrario de sus compañeras, Cozcamalintzin y Xiuhtlamiyahualtzin[96].

Después de estas palabras aparece otra cadencia de tambor. A continuación empieza otra secuencia a primera vista completamente no relacionada con las dos anteriores. En ella se dejan distinguir tres voces. La primera, evidentemente masculina, se presenta como Ahuitzotl, un varón maduro y señor:

Yahue aya çan nentlamati noyollo Nahuitzotl ohuayee nichocaya canocuel niquimittaz inteteuctin neçahualcoyotla, Moteucçoma oacayahue aya. Oncayahue aya niteuctlapaliuhquetl huelin noncuicaya cozcahuimolihui niquehuaya ohuaye nichocaya canoc huel niquimittaz in teteuctin neçahualcoyotlan Moteucçoma o hancayahue aya.

(*CM* fol. 75v)

Se entristece mi corazón, soy Ahuitzotl. Lloro porque ¿veré a los señores Nezahualcoyotl y Moctezuma? Soy un varón valiente. Vine a presentar bellamente mi canto, como joya lo levanté. Lloro porque ¿veré a los señores Nezahualcoyotl y Moctezuma?

(trad. K.Sz.)

Como dice el "yo" lírico, su corazón se entristece y está llorando porque tiene que emprender el viaje al mundo de los muertos para ver a los gobernantes fallecidos, Nezahualcoyotl y Motecuzoma. Por lo tanto, a pesar de la aparente incongruencia, la presente secuencia se compone muy bien con el resto del canto que, como ya se ha visto y como se verá más adelante, contiene varias referencias al sacrificio. Ya hemos mencionado que tal vez los nombres de las mujeres que aparecen en varios lugares de este canto y terminan en *–xoch* o *–xotzin* bien puedan aludir al papel de esas mozas como *xolome,* seres liminales, sustitutos y víctimas sacrificadas para acompañar al muerto en su viaje al más allá. Ahora bien, los versos analizados ofrecen dos posibilidades de interpretación. Para empezar, es posible que el canto recogido sea el que se entonó en las exequias de Ahuitzotl, el último *tlatoani* mexica que tuvo la posibilidad de ser sometido a los ritos acostumbrados, sin censura ni supervisión europea.

No obstante, si se toma en cuenta el papel significativo que desempeñaba el *tlatoani* en la fiesta de *toxcatl,* podríamos suponer que el cautivo

[96] Los nombres en cuestión podrían traducirse de modo siguiente: *Cozcatl* (joya, piedra preciosa, collar) – *malina* (torcer) – *tzin* (reverencial): "un collar precioso torcido"; *Xihuitl* (año, turquesa, cometa) – *tlamiahualli* (ennegrecerse los dientes, *apud.* la traducción de Dibble y Anderson *CF* VI:101, X:147)- *tzin* (reverencial): "la (mujer) preciosa de dientes ennegrecidos". Por otra parte, vale la pena observar que según informa Durán (1967, I: 76) en la fiesta del mes *quecholli* se sacrificaba a la india llamada *Yoztlamiahualli*, que fue traducido por dicho autor como "espiga de la cueva". Entonces, es posible que también el *tlamiahualli* de *Xiuhtlamiahualtzin* provenga en realidad de *miahuatl,* "espiga de maíz". De este modo el personaje de canto se llamaría "preciosa espiga de color turquesa".

sacrificado como *ixiptla* de Tezcatlipoca era en realidad el sustituto del gobernante (Olivier 2008: 224). En consecuencia, se podría suponer que el personaje que al principio de este fragmento se presenta como Ahuitzotl es, en realidad, el *ixiptla* de Tezcatlipoca. Su alusión al viaje al más allá para ver a los gobernantes muertos puede ser entendido como el viaje a la Casa del Sol, lugar en el que, de acuerdo con la ideología nahua, permanecían los espíritus de guerreros valerosos y los cautivos muertos en sacrificio. De hecho, en las líneas siguientes, el "yo" lírico cuenta su encuentro allí con otros soldados:

Notemic ypan nihuiya mictlanaya niquintlacayttac yn nachcahuan tlapalihuime ayntepiltzino in tlacahuepano cananemi moteyoya nahtihtoloya mocuicayo nemia çan catenochtitlano han caya hue.

Içanichocao o ycanicnotlamati nachcahuan tlapalihuime aintepiltzin cananemi moteyoya cana titoloya mocuicayo nemiya çan catenochtitlan ho hancan yahue.

(*CM* fol. 75v)

En mi sueño yo fui a Mictlan. Los vi allá, a los varones valerosos. Hijo preciado, Tlacahuepan, en algún lugar vive tu fama, se entona tu canto, vive en Tenochtitlan.

Por eso lloro, por eso me entristezco, allá, en compañía de varones valerosos y nobles. En algún lugar vive tu fama, en algún lugar se entona tu canto, vive sólo aquí en Tenochtitlan.

(trad. K.Sz.)

Para ver a los príncipes muertos, la voz lírica dice bajar en sueño a Mictlan. Allá se encuentra con otro personaje famoso, cuyo nombre abunda en los cantos: Tlacahuepan. Aunque la historia de los mexicas menciona por lo menos dos guerreros de este nombre, como destacan acordadamente Bierhorst (1985b: 324) y Garibay (1965: LXXXVIII), el que era alabado en éste y muchos otros cantos (*CM*: 17v, 22r, 23v, 24v, 25v, entre otros) era probablemente el hijo de Axayacatl, muerto en la campaña de Huexotzinco. Según menciona Durán (1967 2: 242) al ver lo inefectivo que se mostraban las tropas mexicas, texcocanas y tepanecas en la batalla contra los huexotzincas, Tlacahuepan decidió dar un ejemplo de valentía y el mismo se arrojó en la lucha. Después de mostrar mucho coraje, fue capturado por los huexotzincas, quienes querían llevarlo a su ciudad para sacrificarlo. No obstante, el capitán mexica no quiso moverse del campo de la batalla, por lo cual los enemigos lo despedazaron allí mismo y se llevaron los restos de su cuerpo como reliquias. Dado lo expuesto, se podría suponer que Tlacahuepan, como un guerrero ejemplar, se convirtió en un instrumento muy poderoso de la indoctrinación militar mexica. Suyas son las palabras que siguen en el canto:

Huicalo nache huicalo noxo chihueyo nitlacahuepan yequitimalohua patlahuac aztatl yahaao.

Es llevada, mi señor, es llevada mi grandeza florida, soy Tlacahuepan. La glorifica, la aumen-

Ocelo quauhtzatzitiuh tezcacohuacatla mocuiliyatzin ya hao.	ta el ancho plumaje de garza. Va dando gritos de ocelote y de águila Tezcacohuacatla, el que me cautivó.
(*CM* fol. 75v)	(trad. K.Sz.)

Tlacahuepan en éste y en otros poemas personifica la valentía del guerrero muerto. Lo indican sus adornos, sobre todo el ancho plumaje de garza, que en el Libro II del *Códice Florentino* es una decoración de las víctimas sacrificiales y un símbolo de los guerreros muertos en la batalla (p.ej. *CF* II: 114, 136, 155). Además, el grito de ocelote y de águila dado por Tezcacohuacatla – un título otorgado a los guerreros más valientes y a uno de los ejecutores del sacrificio humano en la fiesta de *huey tecuilhuitl*– presentado en el canto como el cautivador de Tlacahuepan (*mocuiliyatzin*), indica, en nuestra opinión, a la muerte sacrificial de éste último.
En la última parte de esta secuencia el "yo" lírico vuelve a ser femenino:

Nicocotzin niehcoya nooncuica niquimahuilohua yn tepilhuano o ay ye a ya hoo.	Soy una tórtola mexicana, he venido para cantar, deleito a los señores.
Cacalo xochitlo o cempohualxochitla nihcaya niquimahuilohua intepilhuan no o.	Soy una flor de cuervo, una flor de cempoalxochitl, deleito a los señores.
(*CM* fol. 75v)	(trad. K.Sz.)

La voz lírica se presenta como *cocotzin*, una palabra de la cual proviene el título del canto analizado. Este vocablo, como se ha mencionado más arriba, puede ser una forma reverencial de *coco*, "una muchachita sirviente", que por extensión de significado puede referirse también a las *ahuianime.* No obstante, dado el supuesto contexto mortuorio en el que, según nosotros, se representaba este canto, en la traducción hemos optado por otra posibilidad: *cocotli,* "tórtola mexicana", pájaro que lamenta ruidosamente la muerte de su pareja. Si aceptamos que es un canto entonado en las celebraciones de *toxcatl*, puede ser un canto-baile de despedida representado durante los últimos cinco días por los cinco actores mencionados, es decir, por el *ixiptla* de Tezcatlipoca y sus cuatro compañeras.

La palabra en cuestión seguramente alude también al otro de los sentidos presentados, pues la voz lírica dice que ha llegado a cantar y a deleitar a los señores. A continuación, la mujer se llama a sí misma flor de cuervo (*cacaloxochitl*) y *cempoalxochitl*, flor muy popular entre los antiguos nahuas, pero identificada hasta el día de hoy sobre todo con los muertos. Por consiguiente, y tomando en cuenta las anteriores referencias al sacrificio, nos parece que en el fragmento discutido se trata de una joven enviada al otro mundo, donde habitan los guerreros fallecidos, para deleitarlos allí con su baile y canto.

Los versos comentados están seguidos de una cadencia de tambor después de la cual vuelve el ambiente de la primera parte del canto:

Noncuica ehco mochan an nicuicanitl nicahuiltico nicani in moteucçomayn çan nicyaitotia tocinpetlacotli ia yao ye haya hoo ohuaye aompa yenihuitz tlacpac yahualiuhcan çan nicyaihtotia tocinpetlacotli ya hoo.

(*CM* fol. 75v)

Yo vengo a cantar en tu casa, soy cantor/a, vengo a deleitar a Motecuzoma. Sólo hago bailar el ornamento de plumas amarillas.

Yo vengo en lo alto, en el lugar redondo. Sólo hago bailar el ornamento de plumas amarillas.

(trad. K.Sz.)

La voz lírica de este fragmento otra vez no se deja especificar como masculina o femenina, pues se llama a sí misma *cuicanitl*, que puede significar tanto "cantor" como "cantora". De hecho, se podría pensar que es una continuación de la última parte de la secuencia anterior y que es una *ahuiani* quien sigue informando sobre su deseo de deleitar a los nobles. En este caso, la mujer se dirige a un personaje concreto, a Motecuzoma que, como se ha visto en las líneas anteriores, en el momento de la enunciación de este canto ya estaba muerto. Por lo tanto, parece que la mujer en realidad va a alegrarlo al otro mundo, indicado en este texto también por la palabra *yahualiuhcan*, "lugar redondo" que, según informa Durán (1967 2: 290), era un sitio en el que los sacerdotes echaban las lágrimas de las viudas de soldados muertos en guerra. Finalmente, el *tocinpetlacotli*, que dice hacer bailar la voz lírica, parece ser un tipo de ornamento de plumas que, entre otros, era usado durante la fiesta de *tecuilhuitontli* que se celebraba antes de la gran fiesta de señores, *huey tecuilhuitl*. En esta celebración moría una mujer que personificaba a la diosa de sal, Huixtocihuatl, delante de la cual en su último camino era llevado un *petlacotl*, adorno de plumas (*CF* II: 93).

El fragmento que sigue demuestra otra vez las correspondencias que la cultura nahua establecía entre la guerra y el sexo:

Pehualoya nican tziuhcohuac aniuc huani naococo montoc yxochihuehueuh ahaya nonahualah hanoyolquimatia ohuancaye nocuic çan nocon yayehuaya yca ya nompaquia nipapaloxoch mayanitlanaya noncuicaya ynoxochiyecolli ahuiliz nicmanaya no o cuica yhto huaya.

(*CM* fols. 75v-76r)

Aquí en Tziuhcohuac, amigos míos, empieza a resonar el tambor florido de mi *nahualli*. Mi corazón lo sabe, pues levanto mi canto.

Me alegro yo, Papaloxoch, porque en lo que haga, en lo que cante, mi amante florido se alegrará. Ya he ofrecido mi canto.

(trad. K.Sz.)

La voz lírica dice que en Tziuhcohuac, una de las localidades conquistadas

por Ahuitzotl (*CF* VIII: 2), ha empezado a resonar el tambor florido de su *nahualli*. Si el sonido de tambor es clara alusión a la guerra, el *nahualli* evoca la noción del *alter ego* que es capaz de viajar al más allá. Al mismo tiempo, hay que recordar las connotaciones fálicas de los tambores mencionadas en el análisis del *Cozolcuicatl.* Estas parecen vigentes en el fragmento estudiado, puesto que al sonido levantado por el tambor del hombre, responde con su canto florido la mujer. Se presenta a sí misma como *Papaloxoch* y dice que quiere alegrar a su amante. El canto de la mujer, como en el caso de los *cihuacuicatl* estudiados anteriormente, puede entonces, en nuestra opinión, ser tanto un canto guerrero como un canto amoroso. Con mucha probablilidad es una creación que une las dos dimensiones, pues al final el "yo" lírico dice que ya ha estirado su canto. El verbo usado, *mana*, significa "poner en el suelo cosa llana" (Clavijero 1780 en: *GDN*), "poner enel suelo plato, o cosas llanas, o hazer tortillas de mayz, antes que las cueza enel comalli" (Molina 1992 2: 52r), pero también "ofrecer ofrenda" (Molina 1992 2: 52r). Como se ha visto en el análisis de *Chalcacihuacuicatl,* el canto guerrero podía extenderse sobre los países conquistados, pero parece que tal vez la expresión en cuestión pudiese aludir también a la muerte sacrificial de los cautivos y cautivas tomados en guerra. Finalmente, tomando en cuenta el uso del verbo analizado en la acción de la producción de tortillas, podríamos preguntarnos si en realidad éste no aludiría también a la disposición de la mujer al acto carnal, especialmente dado que dicha acción se evoca, más o menos explícitamente, en los versos que siguen:

Iztleyeticchiuhque çan tiniuctzin ycaqualania ayanoquich viyuh quinahtittatehque an nopilotzin maçan nicahuaya niccahua çan ti nonan aya noquichan.

Oqualli nechittaya çan cayeicihuauh nehual motlali acatenpani achquen noconchihuaz aya noquichin acaxochitlo ypan nomati ymac non cuetlahuix nechyacahuaz.

(*CM* fol. 76r)

Aquí está lo que hicimos, hermano/a mío/a, por eso se enojaba mi varón. Pero no ha sido visto que lo haya dejado, que deje a mi hombre. Sólo tu eres mi madre.

Me miran bien, soy su mujer, hacia acá me vengo a poner en la orilla de cañas. ¿Cómo lo haré? Mi hombre como flor de caña secada en su mano me dejará.

(trad. K.Sz.)

Este pasaje nos ha sido bastante difícil de traducir. Creemos que el texto en cuestión podría ser interpretado como declaración de una *ahuiani,* quien se ofrece a acompañar en la muerte al guerrero con el que mantenía relaciones amorosas durante la vida. Nunca se ha visto que deje a su varón, ni siquiera en estos últimos momentos. Como mujer dispuesta a morir con su amado es bien mirada por los demás. En la vida se prestaba a varios hombres, ahora es la mujer de este único (*cayeicihuauh*).

Las últimas líneas de esta secuencia evocan el paisaje erótico parecido al del *Cozolcuicatl:*

Xochinquahuitl cueponia on quetzalli xelihuia ça yeconittotia nicuihua çancayenopilohua ho ha mayice ayoo ohuaya ni nocaya.	El Árbol Florido florecía, pluma de quetzalli se bifurcaba. Yo lo hago bailar a mis compañeros, a mis sobrinos. Me abandono.[97]
Quetzal coyolina huia cueponia topanamotecaya xochihui molihuia motzetzelo huaya a amaye ayiao haha mayie ayao ohuaya ninocaya.	Cascabeles preciosos se deleitan, se abren, sobre nosotros se acuestan, florecen, fructifican, se esparzen. Me abandono.
(*CM* fol. 76r)	(trad. K.Sz.)

El Árbol Florido que abre sus brotes trae a la memoria el ambiente acuático de Tamoanchan, la sede de la diosa del amor, Xochiquetzal. La pluma de *quetzalli* que se bifurca puede ser una metáfora del miembro masculino, que hemos visto anteriormente calificado por esta capacidad de escindirse como *xolotl*. Aquí la mujer, igual que en los otros casos antes analizados, lo hace bailar y, al parecer, a más de un hombre. El placer está metafóricamente comparado con cascabeles preciosos, o tal vez adornados con plumas de *quetzalli*, que se abren y se esparcen sobre los amantes. En esta ocasión vale la pena llamar también la atención hacia el verbo *xochihui*, que en el contexto dado es traducido por los investigadores como "florecer" (Garibay 1968: 67). Los diccionarios del náhuatl contienen, no obstante, también la entrada *xochihuia.nite* "encantar, o enlabiar ala muger para lleuarla a otra parte, o hechizarla" (Molina 1992 2: 160r), "dar beuedizos o hechizos, paraque quiera bien el hó[m]bre ala muger" (Molina 1992 2:161v). Las dos entradas aluden al mito del rapto de la diosa Xochiquetzal por Tezcatlipoca (Muñoz Camargo 2003: 168-169) y tienen su complemento práctico en los conjuros recogidos por Ruiz de Alarcón:

Nòmatca nèhuatl ninoyoalitoatzin, inic nèhuatl, inic chicnauhtopa, iniquac tlaxihualhuin in temicxoçh, iniquac in nicanato, in nohueltitih chicnauhtopa.	Yo mismo, cuyo nombre es tinieblas, para que yo para que de nueue partes para
Nitlamacazqui in nohueltiuh xochiquetzal,	entonçes ven ya sueño encantador, para quando fui a traher a mi hermana nueve vezes.
inic çenca quipiaya in tlamacazque, in mochintin in quahuili in occelome (¿?) in ayhehuel (¿?) calaquia; inic nictzâtzili in cochiztli, inic chicnauhmictlan yàque; inic nèhuatl nixolotl, nicapani tli in (¿?) çan tlalhuiz notivan nitzàtzi.	Yo sacerdote, (ó demonio, fàbula de la antigüedad) cuya hermana es la diosa *Xochiquetzal*, aunque mucho la guardaban los sacerdotes y el resto del pueblo, el principe y los mas poderosos, con que era impossible entrar, para lo qual invoque a
Tla xihuallauh tlamacazqui ce tecpatl, tia xoconmatiti in nohueltiuh cuix ococh, ye	vozes al sueño, y con esso se fueron todos a los nueue profundos (i las guardas

[97] Dado que no supimos como traducir *ninocaya* decidimos aplicar la solución propuesta por Garibay (1968: 67).

niquixtitiuh, inic àmo nechelehuizque yè huantin ixquichtin ioquichtihuan,
âmo nechelehuizque inic ve nichuicaz in chicnauhmictlan, in oncan nic huicaz tlalli
innepantla, inic oncan nicmacatiuh in moyohuallitoatzin, inic naucan nic-cuepaz.
inic àmo quimatiz nèhuatl niyaotl, ninoquequeloatzin, inic ve nic-àahuiltiz, inic ye niquincuepaz, niquinmicacuepaz in
niyaotl, ninoquequeloatzin, inic ye niquinmacaz, inic ye huallahuanizque.

(Ruiz de Alarcón 1953: 63)

quedaron dormidas profundamente).
Porque soy yo el mançebo, yo a quien crujen las coyunturas, y que disparatadamente grito a todas partes.
Ea, ya ven, sacerdote o demonio vn pedernal, ve a sauer si duerme ya mi hermana, que ya voy a sacarla para que no
cudicien a mi mancebo, para que no me cudicie ninguno de sus hermanos, para que
no me cudicien quando ya la lleue a los nueue profundos, que ya e de llebar al çentro de la tierra y es para entregarla alli a
las tinieblas (i. al sueño) para que aunque la
vuelva por quatro partes, no siente yo que soy la misma guerra, para quien todo es burla, y que ya dispongo burlas de todos, conuirtiendolos en otros, haziendoles quedar insensibles, yo que soy la misma guerra, burlador de todos, que los quiero ya
entregar para que queden borrachos perdidos en (o) de tinieblas (i) de sueño.

(trad. Ruiz de Alarcón)

El conjuro citado era usado para traer sueño a la gente con el fin de robarlos o adulterar. En él, también, se percibe la correspondencia entre la guerra y el sexo, pues el hechicero se llama a sí mismo *yaotl*, "enemigo", y *xolotl*, traducido por Alarcón "yo a quien crujen las coyunturas", pero cuya relación con el falo ya se ha discutido. Xochiquetzal es, por su lado, un prototipo de la víctima de la abusión masculina aludida también en el *Cococuicatl.*

En la secuencia que sigue se mantiene el ambiente amoroso de Tamoanchan, aquí denominado como *xochihuehuetitlan*, "el lugar de tambores floridos":

Mayapehualoya mayanequetzaloya nopinohua nao ohuaya ye ho huaya haye oya.

Inchoquiz xochitla ompixahuia xochihuehuetitlan necuicatiloya ohuayie o huaye haya ha.

(*CM* fol. 76r)

Sea el comienzo, que se levanten mis extranjeros.

Las flores de llanto caen como nieve en el lugar de tambores floridos, en el lugar de canto.

(trad. K.Sz.)

En este paisaje agradable se inicia el acto sexual, marcado aquí por el deseo de que se levanten *nopinohuan*, "mis extranjeros". En el lenguaje

metafórico de los antiguos nahuas "los bárbaros" eran los huaxtecos de la costa, famosos entre los mexicas por su supuesta lujuriosidad (*CF* X: 193-194). Los huaxtecos, como seres por excelencia entregados a la carnalidad, eran representados en las fuentes gráficas indígenas con los penes enormes (Fig. 28) por lo cual consideramos que en el lenguaje metafórico del canto también podían simbolizar al pene mismo.

Fig. 28 Los huaxtecos, *Códice Borbónico,* f. 30

Todas estas alusiones al sexo, canto, flor y música evocan el paisaje del *cuicacalli*, lugar de encuentro entre los guerreros y las *ahuianime*. Sin embargo, en este sitio deleitoso caen también las flores de llanto. Tal vez es una información sobre la representación de cantos en honor al muerto, o a la futura víctima sacrificial, que en su memoria se celebran en la casa de canto. A aquel lugar viene de parte de la diosa-madre una mujer que va a acompañar al muerto en su viaje al más allá:

Tlacpac tenantlanoo ye onpa nihuitzon ye nahuilnemia ni nihtohuaya yahuahiye yhuayhi yao ho, Aiztleintiquitohuaya ohuancatinonananoni cohuanentzin manonitia yahua yie yahuay iaoo.

Amayananotzin tocon huixanatia nicca quia cuicatlon manicoya ayao hay ha aya ayao haya.

Ahuia yeniquetzalxotizn yenonittotia.

(*CM* fol. 76r)

De arriba, del lugar de nuestra madre vengo, yo que vivía carnalmente, yo que me hablaba a mí misma.

Es lo que dices, tú, que eres mi madre: que yo soy Cohuanentzin, que baile.

Ah, Nanotzin, tú vienes a tomar el canto, yo lo oigo.

Soy Quetzalxotzin, yo bailaré.

(trad. K.Sz.)

La voz lírica dice venir de *tlacpac tenantlan*, una expresión que tanto Bierhorst (1985a: 399) como Garibay (1968: 68) traducen como "el lugar de los muros", por su posible derivación de *tenamitl,* "cerca, o muro de ciudad" (Molina 1992 2: 98r). No obstante, tomando en cuenta las alusiones anteriores al

ambiente de Tamoanchan y al mito del rapto de Xochiquetzal quisieramos proponer que tal vez se trate aquí del compuesto siguiente: *te*-(de alguien)-*nantli* (madre)- *tlan* (locativo), que junto significaría "el lugar de la madre de alguien", aludiendo de este modo al estado de orden primordial en el que vivía la diosa madre antes de la primera transgresión. Allí tuvo lugar la relación prohibida, por lo cual la voz femenina dice que allí *ye nahuilnemia*, "vivía carnalmente/ adulteraba". Entonces, la voz lírica se manifiesta otra vez como una *ahuiani* quien, además, se percibe como muy relacionada con su patrona Xochiquetzal.

El oficio desempeñado por "las alegres" es, al parecer, considerado un mandato de la diosa. En el verso que sigue el "yo" lírico dice que la que es su madre (*tinonan*) la llamó *cohuanentzin* y le mandó bailar. La palabra *cohuanentzin* recibió dos traducciones alternativas: según Bierhorst (1985a: 399) es un nombre propio de la mujer, compuesto por *coatl,* "serpiente" y *nenepilli* "lengua", lo que en conjunto da "lengua de la culebra". Garibay (1968: 68), por su lado, propone la traducción: "mujer de venta" (*cohua,* "comprar" + *nenetl*, "natura de mujer"). La interpretación del investigador mexicano corresponde muy bien con el contexto, en el que ya han aparecido varias alusiones a las *ahuianime*. De este modo el baile de la mujer sería más bien literal.

No obstante, el canto y la danza mencionados en este fragmento pueden ser tratados también en términos metafóricos como alusiones a la muerte sacrificial. Como bien observa Olivier (2001: 301), las *ahuianime* que se decidían a morir en la guerra o en la piedra de sacrificio con mucha probabilidad lo hacían para recrear la muerte mítica de su patrona divina. La estrecha relación que une a la voz lírica con "su madre" puede en realidad ser una muestra de este fenómeno: el canto puede ser el canto guerrero y el baile, una metáfora por la lucha.

El canto continúa:

Onoyehcoctoxochiuh ohuaye cuicanitli yeloxochitl xiloxochitl nomac onmania ompa yenicuitoya ocelo amatitla aya tlacpac quauhtlan aya nicayatemo huioo.

Inica nictio caya acnicahuiliz noxochhuehueuh ompa yenicuitoya.
Ocelo amatitlan tlacpac quauhtlana nicayatemohuiao.

(*CM* fol. 76r-76v)

Han llegado nuestras flores. Soy cantor/a: flores parecidas a mazorcas, flores de jilote en mi mano están. Allá fui a tomarlos. Al lugar de papeles de ocelote, arriba al lugar de águilas, allá los fui a buscar.

¿A quién he de dar placer con mi tambor florido? Allá lo fui a tomar.

Al lugar de papeles de ocelote, arriba al lugar de águilas los fui a buscar.

(trad. K.Sz.)

La voz lírica dice que han llegado las flores, en su mano están las flores parecidas a mazorca de maíz, las flores de jilote. El significado de esta frase parece ser erótico. Las flores evocadas se asemejan físicamente al falo y, además, aluden a la ya conocida de *Chalcacihuacuicatl* idea del pene que, como mazorca de maíz, le proporciona a la mujer el grano para cocinar. La voz lírica va a buscar estas flores placenteras al lugar de papel de ocelote (*ocelo amatitla*), al lugar de águila (*quauhtlan*). Los ocelotes y águilas son obviamente metáforas de los guerreros, por lo cual podríamos suponer que otra vez se trate del *cuicacalli.* No obstante, dado que el sitio en cuestión, según el canto, se encuentra allá arriba (*tlacpac*) y está relacionado con el papel (*amatitla*), uno de los adornos de las víctimas de sacrificio, es más probable que estos locativos evoquen en realidad la Casa del Sol a la que iban los guerreros muertos. Por consiguiente, creemos que la voz lírica es de la mujer que quiere acompañar a los soldados en su más allá solar.

En los versos que siguen leemos:

Tlaxon cuicatinocniuhtzin nohuay iee Tlaxoconcaquican caniya cuicoya canon in caquiztia camontoc huehuetl noconcaquia anca Mexico tolamaz nicpiaco tepetl ohan caya hue.	¡Canta, hermanita mía! ¡Oye! En el lugar de canto, suena, está retumbado el tambor, lo oigo. Luego en México se cogerán juncias. He venido a cuidar la ciudad.
Nichocaya an ni cuicanitl nocon caqui huehuetl comonia anca mexico tolamaz nicpiecon tepetl.	Lloro yo el cantor/la cantora, oigo un tambor que está retumbado. Luego en México se cogerán juncias. He venido a cuidar la ciudad.
(*CM* fol. 76v)	(trad. K.Sz.)

Nos quedamos en el paisaje lleno de música y canto. El "yo" lírico dice que ha venido a cuidar la ciudad. Nos preguntamos si puede tratarse aquí de la continuación del mito sugerido más arriba: el cantor y la música llegan atraídos por la voz seductora del "yo" lírico a la tierra, y más exacto, a la ciudad de México. Por otro lado, la información sobre el futuro recogimiento de juncias, los preparativos para la fiesta de *etzalcualiztli,* sugeriría que efectivamente, el canto trata de los rituales de la veintena precedente, es decir, de *toxcatl.*

La suposición en cuestión es apoyada también por las palabras que aparecen a continuación:

Yenoyehcoc noxochiuh ohuaye ni cuicanitl yeniquauhtzina huellin noncuicaya teyxpano o.	Han llegado mis flores. Soy cantor, soy Águila, canto bellamente ante ellos.
Quenhuel xompehua çan xontenahua nitlatzotzonquetl yeni quetzal ic çotzin aya ahaye ayiee nicno-	¿Qué pues? Comienza, abraza a la gente. Soy el/la que toca el tambor. Soy Quetzalxotzin. Me

tlamatia maya motecan tohuehuetzin ayie aoo.

(*CM* fol. 76v)

entristezco. ¡Que se pongan nuestros tambores!

(trad. K.Sz.)

El cantor, el mensajero, ha llegado ante ellos (*teyxpano*). Por "ellos" se puede entender, a nuestro parecer, los músicos solares, pero a la vez también los sacerdotes que se ocupaban de realizar el acto sacrificial. Como informan los colaboradores de Sahagún, el *ixiptla* de Tezcatlipoca y el de Tlacahuepan que morían en la fiesta de *toxcatl* ambos bailaban y cantaban antes de la muerte y, al final, subían las gradas del templo de su propia voluntad. Una vez arriba, el "yo" lírico, cuyo nombre en este fragmento aparece como *quetzal ic çotzin*, pero que, en nuestra opinión, puede ser una transcripción errónea de *Quetzalxotzin* mencionado en los versos anteriores, se entrega a los sacerdotes diciendo: "¡Qué empiece (el acto)! ¡Qué se abracen (las personas)! Soy yo el que toca el tambor, soy Quetzalxotzin (sustituto precioso)." Puesto que ha llegado el momento de su muerte, el "yo" lírico se entristece por un momento, pero en seguida se decide diciendo: "¡Qué se pongan nuestros tambores!".

Después de esta exclamación aparece otra cadencia de tambor y las palabras que siguen:

Tlaltonayan atlacatempan Moquetzaco xochitla xiatolomaz tlapitzaya nicozcatototl temac ninemi çancanicihuatlin ayao aye ancayahue aya.

Quemach ami yenoxochiuh que machami yenocuic tiquehuaco yenican çan chiauhtzinco xiatolomaz tlapitzaya nicozcatototl temac ni nenemi çan canicihuatl etc.

(*CM* fol. 76v)

En las tierras calurosas del este, en la costa de las cañas, donde se levantan flores, el cazador apresurado tañe la flauta. Soy ave preciosa, en manos de alguien vivo. Soy sólo una mujer.

Dichosas son mis flores, dichosos son mis cantos. Tú vienes a levantarlos aquí en Chiauhtzinco, el cazador apresurado tañe la flauta. Soy ave preciosa, en manos de alguien vivo. Soy sólo una mujer.

(trad. K.Sz.)

Si la secuencia anterior parece ser entonada por la voz masculina, la presente empieza con las palabras que indican que son las palabras pronunciadas por la mujer: *çancanicihuatlin,* "sólo soy una mujer". Además, es una mujer que vive en las manos ajenas (*temac ninemi*) lo que puede aludir a su estatus de *ahuiani.* La información que proporciona, parece corresponder con el fragmento anterior: en la costa huaxteca, definida aquí como las tierras calurosas, la costa de cañas, el lugar donde se levantan las flores (*Tlaltonayan atlacatempan Moquetzaco xochitla*), identificada también

con el lugar de origen y con Tamoanchan, *Xiatolomaz*[98], que probablemente se refiere al personaje sacrificado en el fragmento anterior, está tañendo la flauta (*tlapitzaya*), el instrumento principal de la fiesta de *toxcatl*. De este modo, podríamos decir que la voz femenina informa que ha llegado el tiempo del sacrificio y añade:

Tleypanontinechmati tinonan anca nicozcatli tinechtlatia anca yoccan ahuiliz tlamatiz noyoliol ycanichocaya.

Çan niyaçon antinech quixtlani tinonan anca nicozcatlan tinechtlatia ancayocan ahuiliztlamatiz noyoliol ycanichocaya.

(*CM* fol. 76v)

¿Qué piensas de mí, madre mía? Soy como una joya, tú me escondes/quemas. Se alegrará y se terminará mi corazón. Por eso lloro.

Pero iré, tú pretendes hacerme ir, madre mía. Soy como una joya, tú me escondes/quemas. Se alegrará y se terminará mi corazón. Por eso lloro.

(trad. K.Sz.)

Este fragmento ofrece dos interpretaciones posibles. La primera supone que el "yo" lírico pertenece a una *ahuiani,* tal vez una de las acompañantes del *ixiptla* de Tezcatlipoca en el ritual de *toxcatl.* Una vez sacrificado el hombre llega el tiempo de la muerte de las mujeres. La voz lírica pregunta: "¿Qué piensas de mí, madre mía?". Otra vez la madre invocada parece ser la diosa Xochiquetzal. Vale la pena subrayar que el verbo *tlatia.nite* tiene doble sentido: "esconder a otro o quemarle" (Molina 1992 2: 136v). De este modo aludiría a la doble influencia de la divinidad en cuestión: por un lado es la que esconde a sus devotas, por el otro, es la que las expone a la muerte.

Otra posibilidad es que el "yo" lírico es masculino y pertenece al guerrero muerto, quien de este modo simbólicamente se despide de la tierra antes de ser quemado o enterrado. Finalmente, puede ser también la voz del personificador del Señor de Espejo Humeante. El hombre está consciente de su próxima muerte: dice que a solas se dejará de alegrar su corazón (*ancayocan ahuiliztlamatiz noyollol*), por eso llora. Aquí hay que recordar que las mujeres casadas con el *ixiptla* de Tezcatlipoca lo acompañaban en su último viaje sólo hasta cierto momento, después lo dejaban sólo. Tal vez este es el canto de la despedida en este último viaje, un *Cococuicatl* que ha de aliviar el dolor de las esposas rituales del *ixiptla.* En ambos casos, la "madre" evocada sería entonces la mujer acompañante.

[98] Garibay (1968: 69) trata esta palabra como nombre propio, Bierhorst (1985a: 401) la traduce como "rush hunter". La segunda propuesta deja explicarse muy bien si tratamos el canto en cuestión como parte de la fiesta de *quecholli* dedicada al dios de cacería. Por otro lado, dada la correspondencia ideológica entre la caza y la guerra en la cultura nahua, la solución de Bierhorst vale también en otros contextos, donde puede ser tratada como designación de un guerrero destacado.

El canto sigue:

Cecelia noyol nocon cacon huehuetl comonticaqui çanio ycaya yeompaqui yenoyol cococuicatli ayia nichampotzin notoncocihuatl manoquetzal manalli mayaypan niquih mana yn tolamazque ohaye ohaye.

(*CM* fol. 76v)

Se enfría mi corazón al oír el tambor. Ya lo has oído. Sólo un poco se alegra mi corazón con el *cococuicatl.* Soy Chamotzin, una mujer valerosa. Deja que mis plumas preciosas se estiren, se ofrendan a los recogedores de juncias/ cazadores apresurados.

(trad. K.Sz.)

El momento de sacrificio se está acercando, por lo cual la voz lírica dice que se enfría su corazón al oír el tambor (*Cecelia noyol nocon cacon huehuetl*), sólo un poco alivia su pena el *Cococuicatl.* La mujer se presenta como *Champotzin*, *otoncocihuatl.* La primera palabra parece ser un nombre propio de la mujer. Tal vez provenga de *champochtli,* "pendiente" (Bierhorst 1985b:75), pero creemos que también es muy probable que se trate de una transcripción errónea de *Chamotzin*, un título dado por los mexicas a una mujer fallecida (*CF* X: 192). La segunda, de acuerdo con las propuestas de Bierhorst y Garibay, proviene de *otomí.* Por consiguiente, Garibay (1968: 70) la traduce simplemente "soy una mujer otomí". Bierhorst (1985a: 401) por su lado, tomando en cuenta el elemento –*co* – y explicando que en la cultura nahua *otomí* podía referirse también a los guerreros destacados, sugiere que es más bien "la mujer entre guerreros". Nosotros queremos proponer que el título podía, efectivamente, referirse al concepto de la valentía pero aplicado directamente a la mujer. En el Libro VI del *Códice Florentino* leemos que la partera al dirigirse a la mujer muerta en parto la llamaba: *chamotzin, noxocoyouh, cuauhcihuatl, tepiltzin, cocotzin* (*CF* VI: 192), es decir, "Chamotzin, mi hija menor, mujer águila, hija (o vulva preciosa), muchachita (o tórtolita)". Los títulos dados a la fallecida *mocihuaquetzin* concuerdan pues con el contenido del canto analizado: es Chamotzin, una mujer valiente y el canto entonado en sus exequias bien puede llamarse el canto de tórtola, *Cococuicatl.* Ahora, las *mocihuaquetzque* se consideraban privilegiadas en su destino del más allá porque la muerte en parto se igualaba en la ideología mexica con la muerte guerrera:

> Lo que cerca desto dixeron los antiguos de las mujeres, es que las mujeres que murían en la guerra y las mujeres que en el primer parto murían, que se llaman *mocihuaquetzque*, que también se cuentan con los que mueren en la guerra. Todas ellas van a la Casa del Sol y residen en la parte occidental del Cielo (Sahagún 1988 I: 411)[99].

[99] El fragmento correspondiente del *Códice Florentino* confirma esta información: *Auh njzca in intlatollo, in jnçaçanjllo in iaomjcque cioa, ioan in mocioaquetzque: mjtoa ca in jaomjcque cioa, ioan in mocioaquetzque: ca vmpa nemj in jvetzian, in jcalaqujan tonatiuh* (*CF* VI: 162-163): "Aquí

Si bien es cierto que en la ideología nahua el parto se comparaba con la batalla y la parturienta era tratada como una guerrera, en el fragmento citado explícitamente se subrayan dos grupos de mujeres, que gracias a su valentía podían llegar al honor de acompañar al Sol en su trayecto diario por el cielo: las que morían en la guerra y las que morían en el primer parto, "que también se cuentan con los que mueren en la guerra" (Sahagún 1988 I: 411). Como ya se ha mencionado anteriormente, las mujeres que se arriesgaban a la muerte guerrera y/o voluntariamente se entregaban a la sacrificial eran las *ahuianime.*

La voz lírica continua del modo que sigue:

Cayenotlapal cuetzino o oyenoçani quechquen aya aya nichanpotzin notonco cihuatl manoquetzal manalli maypan niqui nahua yn tollamazme ohaye ohaye.

(*CM* fol. 76v)

Es mi falda decorada, es sólo mi quechquemitl. Soy Chamotzin, una mujer valerosa. Deja que mis plumas preciosas se ofrendan, déjame bailar con los recogedores de juncias/ cazadores apresurados.

(trad. K.Sz.)

En este fragmento la mujer es identificada por sus prendas de vestir. No son, sin embargo, como en los textos anteriores, la falda y el huipil (*in cueitl in huipilli*), sino la falda de colores y el quechquemitl (*otlapal cuetzino o oyenoçani quechquen*). Es otra información que indica que se podía tratar de las personificadoras de las diosas, pues como mantiene Rieff Anawalt (1990: 198), los quechquemitl eran prendas de vestir llevadas en la cultura mexica solamente en los contextos rituales.

Al contexto ritual se refieren también los versos que aparecen a continuación:

Ocelo amatitlan aya niquittoa yenocuic yenican niquetzalpetlatzin ayie ayie manequetzalo çan totata huanan.

Nichalchiuh nenecihuatl yayie quilacatzohuaye noyol coyolxochitl in ayie maya nequetzaloya çantotatahuan a.

(*CM* fol. 76v-77r)

Aquí, entre los papeles de ocelote yo entono mi canto, yo Quetzalpetlatzin. Que sea el levantamiento de nuestros padres.

Soy una mujer de vulva preciosa, mi corazón revuelve flores de sonaja. Que sea el levantamiento de nuestros padres.

(trad. K. Sz.)

---

está un cuento, una historieta de la mujeres muertas en guerra, y de las mujeres valerosas (*mocihuaquetzque*): está dicho que las mujeres muertas en guerra, y las mujeres valerosas, allá viven en el lugar donde cae, donde se esconde el sol" (traducción de la autora)

El locativo *ocelo amatitlan* que abre los últimos versos de este canto podría ser traducido literalmente como "entre los papeles de ocelote", y constituir una alusión al papel manchado de hule con fines rituales, usado en varias fiestas nahuas como decoración de los dioses, sus *imixiptlahuan* y las víctimas (Fig. 29).

Fig. 29 Los participantes de la fiesta ritual decorados con el papel manchado de hule, *Códice Borbónico*, f. 25

En este ambiente ritual la mujer que aquí se llama a si misma "mata de plumas de quetzal", *quetzalpetlatl*, entona su canto y dice: "Que sea el levantamiento de nuestros padres", (*manequetzalo çan totata huan*), una alusión que puede referirse a alguna acción ritual o sus efectos. La expresión en cuestión parece tener también connotaciones eróticas. En el mito narrado en la *Leyenda de los soles* Tata y Nene son nombres de la pareja humana. Ahora, Nene proviene al parecer del *nenetl,* "natura de la mujer", y es una expresión de lo femenino por excelencia. Del mismo modo, tal vez Tata pueda tratarse como personificación de la esencia masculina y en el sentido metafórico referirse al falo. Esta propuesta parece bastante probable ya que en el siguiente verso la mujer se presenta a sí misma con la mencionada palabra *nene*: "soy una mujer de vulva preciosa", *nichalchiuhnenecihuatl,* y repite el deseo de que se levanten los padres *(tatahuan*).

Conclusiones del análisis de los cantos

Los tres cantos analizados proporcionan información abundante acerca del modo de conceptualizar a la mujer y lo femenino por los antiguos nahuas. La pesquisa ha sido llevada a varios niveles, desde el estudio del contexto y significado general de las obras, pasando por el análisis del valor simbólico de las expresiones relacionadas con la feminidad y relaciones entre sexos, hasta la consideración de las ideas cifradas a nivel puramente lingüístico.

El mensaje trasmitido por los cantos enteros y en asociación con su supuesto contexto nos permitió reconstruír ciertos conceptos vinculados al papel de la mujer en la vida política y ritual de los antiguos nahuas. Los dos

primeros cantos, *Chalcacihuacuicatl* y *Cozolcuicatl,* resultaron creaciones bastante similares, por lo cual creemos que tal vez ambas perteneciesen a un género de obras entonadas por los dominados en forma de tributo a los dominantes. Entre las similitudes que se dejan notar en estas creaciones podríamos enumerar:

- El preludio que anuncia que es un canto femenino.
- El carácter de mónologo dirigido por la mujer (en la mayor parte de la obra) a un *tlatoani* mexica.
- El tratamiento del *tlatoani* invocado en términos de niño que tal vez pueda constituir una parte de la dialéctica sexual predominante en los dos cantos.
- Repetición de ciertas expresiones, como p.ej. *ololotzin ololo, xolotzin, noyecoltzin*, la sexualidad femenina expresada en términos *in izquixochitl in cacaloxochitl* etc.
- Presencia de una suerte de trama que se desarrolla en unos puntos fijos: invitación al placer, el acto sexual consumado, quejas de la mujer abandonada intercaladas con referencias históricas a las conquistas victoriosas del *tlatoani* invocado, vuelta al estado de la armonía inicial.
- Aparente presencia de otro personaje femenino al que en cierto momento se dirige la voz lírica.

El vocabulario de esos dos cantos equipara la guerra y el sexo de tal modo que muchas veces el sentido de las frases puede ser interpretado de dos o más maneras. Las voces líricas pertenecen a las mujeres que se presentan como amantes, concubinas, muchachas, *ahuianime* o hermanas mayores, es decir son mujeres pertenecientes al *tlatoani* y de él dependientes. Personifican la parte conquistada de la guerra militar y amorosa, lo que refleja la conceptualización de la mujer como un ser que se entrega y que está destinado a someterse al poder masculino. Esta ideología se vio apoyada por varios cuentos míticos, relatos históricos y testimonios de la antigua palabra.

Los cantos en cuestión revelan también el papel crucial que desempeñaban las mujeres en la vida política de México prehispánico. A partir de las palabras de la mujer chalca podemos sacar conclusiones acerca de la importancia de las mujeres en el proceso de iniciación y mantenimiento de las alianzas entre ciudades-Estados. Las quejas de la concubina olvidada reflejan la jerarquía de las mujeres en la corte del *tlatoani* que se basaba, al parecer, en el tipo de relación entre México-Tenochtitlan y la ciudad de procedencia de la mujer. Las mujeres provenientes de los aliados de Mexico gozaban de mayores privilegios que las tomadas por vía de la conquista. Estas diferencias en el tratamiento de mujeres eran, en realidad, una imagen de las relaciones políticas y económicas entre la ciudad hegemónica y las demás.

El *Cococuicatl,* por su lado, proporciona, a nuestro parecer, informa-

ción acerca del papel de la mujer como víctima de sacrificio en la vida ritual de los mexicas. Aunque no hemos sido capaces de crear una interpretación congruente que permitiese demostrar que el canto en cuestión fue entonado en una ceremonia determinada, hemos encontrado en él gran número de alusiones a la muerte sacrificial.

El análisis del lenguaje simbólico nos permitió distinguir varios conceptos tocantes a la mujer que, en realidad, perfectamente armonizan con la idea del dualismo cósmico de la ideología indígena. Como ya se ha sugerido más arriba, en todos esos cantos la relación amorosa entre el hombre y la mujer es comparada con la batalla. En esta batalla la mujer, por lo general, es una parte dominada. No obstante, al mismo tiempo, la mujer es percibida como un ser muy sensual y deseoso de placeres sexuales. Este concepto queda bien manifiesto si tomamos en cuenta que todas las tareas atribuidas por la sociedad nahua a la mujer, a saber: hilar y tejer, cocinar, preparar harina para tortillas, aparecen en los cantos analizados como metáforas del acto sexual. Si a esto se añaden las relaciones sobre las mujeres siempre deseosas del sexo y los hombres que tienen que guardarse para no someterse demasiado a esta actividad para no acabarse antes del tiempo, surge la imagen de una mujer-cuerpo que tiene que estar sometida al hombre-razón, para que la sociedad pueda funcionar con el equilibrio necesario.

Las mujeres son, por lo tanto, la imagen de la tierra, al principio caótica y peligrosa, que fue domada por los dioses solares y sólo a partir de aquel entonces empezó a dar fruta y posibilitó la vida en su superficie. La mujer que buscaba placer sexual e intentaba seducir al hombre con gestos lúbricos, desnudez o palabras era, entonces, considerada un ser investido de poderes peligrosos, pero que al mismo tiempo era fuente de la vida. Esta idea de características opuestas de la sexualidad femenina está reflejada también en la misma terminología usada para referirse a la vagina. Este órgano era denominado en náhuatl con los términos siguientes: *tepilli, nenetl, cocoxqui* (*CF* X: 124). Ahora, teniendo en cuenta que los dos últimos tienen más de un significado: *nenetl*, "la natura de la mujer, idolo, o muñeca de niños" (Molina 1992 2: 68r), *cocoxqui*: "enfermo, o cosa marchita" (1992 2: 24r), parece que la vagina podía ser percibida de dos maneras: la positiva –como órgano de placer, que puede servir para divertirse–, y la negativa – como el origen de la suciedad, el miembro enfermo.

Finalmente, hay que comentar brevemente acerca de las *ahuianime*, a las cuales con mucha probabilidad pertenecen las voces líricas de los cantos estudiados. Como ya se ha comentado varias veces, el oficio de esas mujeres consistía en: divertir a los soldados con canto y baile en el *cuicacalli*, acompañarlos en ciertos contextos rituales y mantener relaciones sexuales con ellos, tanto como realizar las tareas cotidianas de cada mujer, es decir, hilar, tejer y cocinar. Además, las mujeres en cuestión acompañaban a los guerreros al campo de la batalla y, al parecer, se ofrecían voluntaria-

mente a la muerte sacrificial. Todas sus actividades tenían como fin reproducir el modelo arquetípico de su patrona, Xochiquetzal. La imagen de esta diosa que encontramos en el *Códice Borgia* une los dos campos principales de la actividad de las *ahuianime* (Fig. 30).

Fig. 30 Xochiquetzal como amante y guerrera, *Códice Borgia,* f. 59

Los personajes femeninos presentados en la ilustración comentada pueden ser identificados bien como dos advocaciones de Xochiquetzal, bien como mujeres influenciadas por esta diosa. Lo que permite tal interpretación de la lámina son las flores que adornan sus cabezas y un pájaro, probablemente un quetzal, guardado por el personaje a la izquierda. Como ya se ha mencionado, las figuras femeninas de esta ilustración representan simbólicamente los principales campos de actividad de las *ahuianime.* La figura a la derecha, casi como la voz lírica del *Chalcacihuacuicatl*, no tiene falda ni camisa, está vestida solamente de un *quechquemitl* y el mencionado adorno florido de la cabeza. Esta mujer claramente es un objeto de la pasión erótica del personaje masculino presente en el dibujo. El hombre le agarra un pecho desnudo y expone hacia ella el coralillo, símbolo de la lujuriosidad, que está saliendo de entre sus piernas. No obstante, el mismo hombre se encuentra en la posición de un cautivo tomado por el personaje femenino que se encuentra a la izquierda. Esta mujer, completamente vestida está agarrando el cabello de la coronilla del hombre, sugiriendo tal vez que las *ahuianime* que se atrevían a acompañar a los guerreros al campo de la batalla se portaban realmente como soldados valientes. Eran las *otoncocihua,* las mujeres valerosas, mencionadas en el *Cococuicatl.*

Finalmente, al analizar el lenguaje simbólico de los cantos comentados resulta que lo que está gráficamente representado en la lámina comentada, allá se aprecia a nivel lingüístico. Los campos semánticos de

guerra, canto, flor, tareas femeninas y sexualidad se están continuamente mezclando. Al mismo tiempo, todos ellos se unen precisamente en la figura de una *ahuiani* que está entonando su canto.

CONCLUSIONES GENERALES

En vista de lo presentado a lo largo de este trabajo, se puede concluir que los cantos nahuas pueden constituir una fuente valiosa de información acerca del papel de la mujer en varios ámbitos de la sociedad nahua. Sin embargo, para poder utilizarlos de modo eficaz e interpretar correctamente las representaciones de lo femenino presentes en ellos, hay que tomar en cuenta sus características principales.

Primero, al aproximarnos a los cantos nahuas hay que recordar que son creaciones pertenecientes originalmente a la cultura oral. Esto significa, que en su contexto natural eran expresiones ideológicamente dotadas de grandes fuerzas para cambiar la realidad circundante a nivel religioso, político, socio-cultural o hasta cósmico. Esta conclusión surge del hecho de que, como se ha expuesto en el primer capítulo, el papel atribuido por las culturas orales a la palabra era totalmente diferente del tratamiento que actualmente le dan las culturas letradas. Los antiguos nahuas veían en la expresión oral un medio poderoso de comunicar las verdades primordiales a las siguientes generaciones, de explicar y conjurar el mundo, asi como de conservar las informaciones importantes acerca de las normas de conducta social y de los acontecimientos pasados. Además, la palabra constituía para ellos una fuente de diversión y relajamiento, lo que era muy importante en una comunidad que normalmente estaba sometida a las restricciones sociales y prácticas religiosas muy rigurosas. En otras palabras, las creaciones orales de los antiguos nahuas correspondían a dos posturas ontológicas destacadas por Johansson (1993: 32-33), a saber, al apolinismo – que trataba de reforzar las estructuras e instituciones vigentes – y al dionisismo, que periódicamente liberaba las pulsiones erótico-tanáticas de la gente.

En lo que toca al papel otorgado a los cantos analizados en el presente trabajo, creemos que éstos pertenecían a las dos tendencias. Para empezar, es posible que el *Chalcacihuacuicatl* y el *Cozolcuicatl* funcionaran dentro del sistema socio-político establecido, desempeñando el papel de una suerte de tributo y manifestando la sumisión de los conquistados a los dominantes. Aunque no es posible afirmarlo con toda seguridad, varios rastros presentes en los textos de estos cantos parecen indicar que los dos casos analizados pueden provenir de la época precortesiana y, en concreto, de los tiempos del gobierno de Axayacatl y Ahuitzotl respectivamente. El posible motivo con el que dichas obras fueron representadas ante los *tlatoque* mexicas por los miembros de las tribus conquistadas – los chalcas y los tepanecas – era aliviar la carga tributaria y conseguir mejores condiciones de convivencia con los conquistadores. Para demostrar su sumisión, los cantores de los pueblos dominados presentaron sus cantos usando las voces líricas femeninas. Dado que en la ideología nahua lo femenino solía ser conceptualizado como lo

débil, temeroso y conquistado, el mensaje cifrado de este modo estaba bien legible para todos y podía servir para reforzar el orden político establecido.

El *Cococuicatl*, por su lado, es con mucha probabilidad un canto ritual representado durante las celebraciones vinculadas a la muerte y al viaje al otro mundo. Gracias al *Cococuicatl* la supuesta víctima, aunque tenga miedo de someterse al rito sacrificial, podía llegar a entender la importancia de su muerte para el funcionamiento correcto del mundo. De este modo, el "Canto de tórtolas" serviría para consolidar los principios religiosos e ideológicos impuestos en la sociedad nahua.

Por otro lado, llama la atención que en los tres cantos aparecen muchas alusiones sexuales que varian en la intensidad desde las sutiles promesas del placer amoroso hasta las burlas casi obscenas. El contenido erótico de estos cantares, si bien contribuía a crear el mensaje político o religioso deseado, seguramente era también una fuente de diversión, si no para los actores mismos, seguramente para el público. En otras palabras, gracias a su lujuriosidad, los cantos discutidos podían satisfacer también la necesidad dionisiaca de expresar libremente las pasiones eróticas y tanáticas del hombre.

En el primer capítulo hemos hecho también unos comentarios básicos acerca del registro gráfico que acompañaba a la oralidad náhuatl. Este registro, que por medio de representaciones directas, ideogramas y tal vez también varios glifos de lectura fonética, era capaz de conservar gran parte de la sabiduría indígena en forma de los libros llamados códices o *amatl,* podría ser calificado, de acuerdo con las definiciones modernas, como la escritura semasiográfica. Estando conscientes de que el paso de la oralidad a la escritura conlleva cambios significativos que se producen en el modo de conceptualizar el mundo por una cultura dada, nos vimos en la necesidad de establecer hasta qué punto el sistema de registro gráfico usado por los anitguos nahuas pudo influir en la tradición oral de este pueblo. Hemos llegado a la conclusión de que, debido a varias limitaciones de dicho sistema – como por ejemplo: la falta de reglas fijas para la dirección de lectura, la ambigüedad gráfica y sistémica, la forma no-lineal y el uso restringido a un pequeño grupo de personas – la escritura semasigráfica de los antiguos nahuas no tenía mucha influencia en la mentalidad de esta comunidad.

En esta parte hemos considerado también la posibilidad de que hayan existido en la época precortesiana los libros de cantares. Desgraciadamente, ningún códice de este tipo se ha conservado hasta el día de hoy y es bastante difícil imaginarse cómo podría plasmarse este tipo de información en forma semasiográfica. No obstante, como hemos presentado, en las fuentes alfabéticas provenientes de la época colonial hay varias menciones de la existencia de los *cuicamatl* en el México precortesiano. Una evidencia de este tipo se encuentra, entre otros, en los cantares recopilados en los mansucritos estudiados, en los cuales varias veces son mencionados los libros de cantos desplegados junto a los tambores en el *cuicacalli*.

Lo que, en cambio, influenció sustancialmente en el carácter de la creación nahua fue su transvase a la escritura alfabética que tuvo lugar en los tiempos de colonización y cristianización del Nuevo Mundo. El proceso de "congelamiento" de la lengua viva en el registro escrito lineal privó a las creaciones verbales de los nahuas de su flexibilidad original y de la riqueza informativa del contexto de representación. Sin embargo, a pesar de todo, en los textos de los que disponemos hasta el día de hoy se dejan identificar varios rastros de la antigua tradición oral. Entre las huellas de la oralidad primitiva más visibles en los textos de los cantos podemos enumerar: la repetición de temas e ideas (guerra, amistad, nobleza, fugacidad de la vida terrestre, etc.), el lenguaje altamente convencionalizado, el uso de expresiones formuláicas y transmisión de información abstracta a través de las imágenes concretas. A estas características generales podríamos agregar también la observación más precisa de Haly (1986: 126) quién observó la repetición del mismo molde rítimico en tres de los *cihuacuicatl* recogidos en el manuscrito de *Cantares mexicanos.* Dos de los cantos femeninos enumerados por este autor, a saber el *Chalcacihuacuicatl* y el *Cozolcuicatl,* son las obras analizadas también en el presente trabajo y hemos destacado en ellas, además del mencionado ritmo, varias semejanzas formales. Entre ellas cabe subrayar, por ejemplo, la voz lírica femenina, que se presenta como una amante del *tlatoani* mexica y que a lo largo de todo el texto se dirige a su amado en forma diminutiva (*Axayacaton* y *Ahuizoton*). Asimismo, los dos cantos presentan la repetición de ciertas expresiones relacionadas con la sexualidad que son utilizadas en contextos muy parecidos. Finalmente, cabe mencionar la presencia de una suerte de trama cuyos puntos principales aparecen en un orden muy similar en ambas obras. Estas analogías entre los dos *cuicatl* comentados, tanto como la información proporcionada en la nota introductoria al *Cozolcuicatl* de que era un canto "remendado" (*itlatlalil*) por un cantor de Nextenco, nos llevaron a concluir que, con mucha probabilidad, se tratase aquí de dos reelaboraciones de un modelo común más antiguo. Una práctica similar, esto es hacer representaciones distintas del mismo tema con el uso de expresiones parecidas, adaptadas solamente a las necesidades socio-político-culturales de la situación, era perfectamente normal en las culturas orales y correspondería con lo que Ong (1992: 68-70) llama la "homeostasis" de la oralidad.

Después de presentar los rasgos característicos de la oralidad y comentar las consecuencias de plasmar la expresión oral en la escritura lineal, nos hemos concentrado en un género concreto de la oralidad náhuatl, esto es en los *cuicatl.* Gracias a los estudios emprendidos por varios especialistas en el tema, nos ha sido posible destacar y comentar tres componentes principales de la representación de los *cuicatl*, a saber: la música, el baile y la palabra. Estos tres elementos, junto con el contexto socio-cultural de la representación resultaron ser puntos clave para el entendimiento correcto del mensaje trasmitido por los cantos-bailes nahuas.

La consecuencia de esta observación ha sido el esfuerzo que hemos hecho luego en el capítulo tercero para establecer, en medida de lo posible, el contexto de representación de los cantos analizados. La mayor cantidad de datos hemos tenido acerca del *Chalcacihuacuicatl*, cuya representación fue, probablemente, registrada en la obra de Chimalpahín (*Séptima Relación* fols. 175r-175v, 1998: 111). La aceptación de la correspondencia entre el *Chalcacihuacuicatl* y la información proporcionada por el cronista indígena en cuestión abrió el camino para la interpretación de este canto presentada por Read y Rosenthal (2006: 313-348) que, en nuestra opinión, es la más adecuada de las existentes. En lo que toca al *Cozolcuicatl*, no hemos encontrado en las fuentes ninguna mención de la representación de un canto con este título. No obstante, el cantar mismo está acompañado de la nota que permite rastrear sus orígenes en el territorio antiguamente dominado por Azcapotzalco. Esta información, más las analogías entre este texto y el canto de las mujeres chalcas nos han llevado a las conclusiones que se han expuesto más arriba.

El establecimiento del contexto de representación del *Cococuicatl* ha sido aún más difícil. A pesar de la información proporcionada por Hernández, quien sugiere que este tipo de cantos eran entonados en las bodas, dado que el contenido del texto de ningún modo parece apoyar esta hipótesis, no hemos sido capaces de dar una respuesta definitiva a la pregunta planteada. En consecuencia, el análisis de este texto abunda en suposiciones y dudas. Todo ello demuestra muy bien lo importante que para el entendimiento correcto de un texto oral es el conocimiento del contexto de la representación. Es más, puesto que los cantos transvasados al alfabeto carecen de la parte noverbal del mensaje, comprendida por los gestos, mímica, música, tono de voz, adornos y disfraces de los danzantes, tanto como por la relación establecida entre los actores y el público, podemos suponer que las obras en cuestión han perdido no sólo gran parte de su valor informativo, sino también estético.

Al presentar los estudios modernos sobre la importancia de la música en la representación, hemos subrayado su función crucial en el proceso de establecer las relaciones entre la esfera divina y humana. La música se ha presentado como un medio muy poderoso de atraer la atención de los dioses y persuadirlos a responder a la oración del hombre. Este modo de conceptualizar la música surgía con mucha probabilidad del mito del viaje del mensajero, o doble, de Tezcatlipoca a la Casa del Sol para traer de allí a la tierra a los instrumentos musicales. Al llegar ante los músicos solares, Ehecatl logró persuadirlos a seguirlo a la tierra sólo gracias a su canto bonito. Ahora bien, del análisis que hemos hecho de varios textos de cantares recogidos en los manuscritos estudiados se puede inferir que los cantos entonados por los *cuicanime* recreaban ritualmente este mito: se elevaban hacia los dioses y provocaban su respuesta, que se expresaba a través del difrasismo *in xochitl in cuicatl.*

Un caso muy interesante de la recreación del mito arriba mencionado sería, en nuestra opinión, el *Cococuicatl.* A partir del análisis lingüístico de

este canto, cuyos efectos se han comparado y contrastado con la información proporcionada por otras fuentes, hemos llegado a proponer que tal vez sea una obra entonada en las celebraciones de la veintena *toxcatl.* Las fiestas durante este mes, cuyo nombre puede ser traducido como "cosa seca", estaban dedicadas a Tezcatlipoca. Según la propuesta de Guilhem Olivier (2008: 212-224), las actividades rituales emprendidas durante esta veintena recreaban el mito de origen de la música. El joven *ixiptla* de Tezcatlipoca era al mismo tiempo el alter ego, o *xolotl*, de este dios, que en el mito toma forma del dios de viento nocturno, Ehecatl. Las cuatro mujeres, con las cuales se casaba el joven, representaban, según Olivier (2008: 218-223), a los cuatro seres marinos que ayudaron a Ehecatl a cruzar el mar. Finalmente, el ascenso por las gradas del templo era una recreación ritual del ascenso hacia el Sol.

Los elementos principales del *Cococuicatl* que, en nuestra opinión, indican al vinculo entre este canto y la fiesta de *toxcatl* son sobre todo las repetidas menciones del viaje al más allá, que está por emprender el "yo" lírico. El lugar al que va a ir se describe como el sitio que está arriba y como un lugar deleitoso, donde permanecen los guerreros muertos. Esta descripción corresponde muy bien con la idea que de la Casa del Sol tenían los antiguos nahuas. Además, el canto menciona que será el viaje hacia la orilla del mar, lo que trae a la memoria que Ehecatl, para llegar a la Casa del Sol tuvo que esperar en la costa hasta que los seres marinos le ayudaran a cruzar el agua. En el canto intervienen varias voces, tanto femeninas como masculinas, que en nuestra opinión, pueden atribuirse al *ixiptla* de Tezcatlipoca y a las cuatro mujeres que lo acompañaban en sus últimos días. En otras palabras, la obra en cuestión bien puede ser interpretada como una conversación entre Ehecatl y los seres marinos. El ascenso a la Casa del Sol se da en el momento de la muerte sacrificial que en el canto puede ser expresada de modo directo – la voz lírica muchas veces repite que morirá – o metafórico, a través de los símbolos de sacrificio como, por ejemplo, el cuchillo de obsidiana o el venado. Finalmente, en los casi últimos versos del canto, el "yo" lírico dice que ha llegado ante "sus padres" y que canta deleitosamente delante de ellos. Creemos que con estas palabras la voz lírica anuncia el haber conseguido su objetivo de presentarse ante los músicos solares para persuadirlos a bajar a la tierra. En resumidas cuentas, nos parece, que si nuestra hipótesis es correcta y el *Cococuicatl* efectivamente recreaba ritualmente el mito de origen de la música, el canto en cuestión sería un ejemplo por excelencia de las relaciones que, según la ideología nahua, el canto y el sonido musical producían entre las esferas divina y humana.

El objetivo del tercer capítulo del presente trabajo ha sido analizar los tres cantos escogidos desde el punto de vista de la representación de lo femenino. Antes de presentar nuestro análisis de los textos, hemos considerado necesario comentar brevemente acerca de dos cuestiones teóricas que resultaron cruciales para nuestro estudio. La primera de ellas fue la de establecer qué podemos entender en realidad bajo el término "lo femenino".

Para aproximarnos al tema, nos hemos dirigido hacia los métodos y herramientas de investigación empleados por los estudios de género. Además, puesto que en nuestro estudio hemos tenido que trabajar con las traducciones de los cantos, bien hechas por los investigadores, bien con los resultados de nuestro propio esfuerzo, otra de las cuestiones teóricas que hemos considerado importante comentar eran los posibles problemas vinculados con la traducción de este tipo de textos. Después de presentar los principios de la teoría de la traducción y de plantear las dificultades previstas, hemos analizado algunas de las soluciones tomadas por los traductores de los cantos escogidos y hemos intentado fijar los métodos propios que luego hemos usado en nuestra interpretación.

En nuestro intento de definir el modo de conceptualizar lo masculino y lo femenino en la ideología de los antiguos nahuas, hemos tomado como punto de partida el concepto de la división binaria del universo propuesta por López Austin. Luego, al analizar los cantos escogidos hemos demostrado que la propuesta del investigador mexicano está vigente también para las representaciones lingüísticas de lo femenino en estos textos. Para empezar, en muchos casos es posible establecer el vínculo conceptual entre la mujer y la tierra. La postura sumisa, pero al mismo tiempo amenazante, que toma la voz lírica del *Chalcacihuacuicatl* trae a la memoria el mito del monstruo terrestre, Tlaltecuhtli. En el principio de los tiempos la tierra era peligrosa y caótica. Sólo al ser conquistada, penetrada y sometida por los dioses solares empezó a dar fruto y posibilitó el desarrollo de la vida en su superficie. Aún así, la tierra no dejó de ser peligrosa: siempre era conceptualizada como la que da vida, pero al mismo tiempo también como la que la quita (Fig. 31).

Fig. 31 La tierra que está devorando al hombre muerto,
Códice Fejervary Mayer, f. 17

Del mismo modo, la voz femenina del canto chalca, si bien acepta al *tlatoani* mexica como su señor y amante, no deja de provocarlo con burlas de contenido sexual y tal vez también con amenazas políticas veladas. Por un lado, la mujer se presenta como un escudo estirado, es decir, como la que tranquilamente recibe la conquista masculina, por el otro, su vagina siempre permanece una cueva insaciable y peligrosa. El hombre cuyo *xolotzin*, "doble preciso", se atreve a penetrar en este ambiente oscuro, nocturno y húmedo, corre mucho riesgo de ser devorado e, igual que varios héroes culturales, perder para siempre su *tonalli*.

La correspondencia entre la mujer y la parte terrestre del universo se nota también en las metáforas con las cuales se denota la parte femenina de las relaciones sexuales sugeridas en los textos analizados. Como un ejemplo de este fenómeno podríamos mencionar el sonido de los caracolillos, *cuechtli*, cuya presencia en las representaciones gráficas de las diosas-madres vinculadas con la tierra (Fig. 12 a y b) permite asociarlo con lo telúrico y lo femenino. Otra muestra podría ser la comparación de la vágina con la cueva.

Lo femenino aparece muchas veces expresado también a través de las tareas domésticas consideradas por los nahuas como propias de la mujer. Entre ellas, en los cantos analizados destaca la actividad de hilar y tejer cuya polivalencia simbólica resulta ser asombrosa. Como se ha visto en los textos estudiados, la actividad en cuestión puede referirse metafóricamente a las relaciones sexuales, a la guerra, a la creación artística, y en muchos casos suele aludir a todos estos campos al mismo tiempo. Otra actividad femenina presente en muchos de los versos analizados es la de cocinar y, en especial, de preparar tortillas y tamales. Los órganos sexuales femeninos se representan metafóricamente como un *nexcomitl*, es decir, un vaso para la preparación del maíz cocido con cal, del cual luego se fabricaban tortillas. En este vaso el hombre metía su mazorca de maíz y allí la desgranaba. Otra metáfora perteneciente a este campo semántico que podemos mencionar sería la comparación de la vágina con la tortilla de maíz o con el tamal. Esta figura retórica funciona en las sociedades indígenas hasta el día de hoy. Finalmente, lo femenino suele también denotarse a través de las prendas de vestir típicamente mujeriles, a saber, la falda y la camisa. Resumiendo, muchas de las metáforas usadas en los *cuicatl* corresponden en realidad con los difrasismos relacionados con la mujer, destacados por Montes de Oca (2000) en los *huehuetlatolli.* Estos son: *in malacatl – in tzotzopaztli* (huso – palo de tejer), *in comitl – in caxitl* (olla – escudilla), *in atl – in metlatl* (agua – metate) e *in cueitl – in huipilli* (falda – camisa de mujer). Esta repetición de figuras retóricas en varios géneros de la expresión oral es una de las muestras más visibles de gran convencionalización del lenguaje artístico de los antiguos nahuas.

La última cuestión que hemos tratado de resolver era el papel que desempañaban las mujeres nahuas en el proceso de la creación oral. Los cantos analizados presentan gran participación de voces líricas femeninas. A pesar de ello, varios investigadores (Garibay 1964, 1968, Bierhorst 1985a) su-

ponen que los actores que representaban dichas obras eran en realidad los hombres disfrazados de mujeres. Si bien es cierto que Durán (1967 I: 193-194) menciona la participación de este tipo de personajes en algunos cantos-bailes, en las fuentes coloniales tampoco faltan las informaciones sobre la participación femenina en eventos semejantes. De acuerdo con los informantes de Sahagún (*CF* II), las mujeres de edades y clases sociales muy variadas, tomaban parte en las celebraciones de las fiestas de: *tlacaxipehualiztli, huey tozoztli, toxcatl, etzalcualiztli, tecuilhuitontli, huey tecuilhuitl, tlaxochimaco, xocotl huetzi* y *ochpaniztli.* En muchos casos las que bailaban eran las *ahuianime.* De hecho, el rol social de estas mujeres consistía precisamente en acompañar a los guerreros solteros en varias situaciones en las cuales se celebraba el baile. Podía ser la diversión secular organizada en la casa de canto, *cuicacalli*, o la fiesta religiosa, en la cual la presencia de "las alegres" al lado de los varones tenía el valor mágico-simbólico de propiciar la fecundidad de la tierra. Finalmente, parece que las *ahuianime* acompañaban a los guerreros también en el baile metafórico de la batalla donde, siguiendo el ejemplo de su patrona divina, Xochiquetzal, muchas de ella morían. Por lo tanto, creemos que, aunque no podemos decir con toda seguridad que los cantos analizados en el presente trabajo eran representados por las mujeres, tampoco se puede excluir definitivamente tal posibilidad.

Abreviaturas

AA	*Anales de Antropología*
AEEA	Asociación de Escritoras de España y las Américas
ADEVA	Akademische Druck und Verlagsanstalt
AHCT	Association for Hispanic Classical Theater
AM	*Arqueología Mexicana*
BNF	Biblioteca Nacional de Francia
CEAM	Centro de Estudios de Antropología de la Mujer
CF	*Códice Florentino*
CIESAS	Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
CM	*Cantares Mexicanos*
CUP	Cambridge University Press
ECN	*Estudios de Cultura Náhuatl*
FCE	Fondo de Cultura Económica
GDN	*Gran Diccionario del Náhuatl*
ICA	International Congress of Americanists
IEII	Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
IIA	Instituto de Investigaciones Antropológicas
IIB	Instituto de Investigaciones Bibliográficas
IIF	Instituto de Investigaciones Filológicas
IIH	Instituto de Investigaciones Históricas
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
IRIEC	Institut de Recherche Intersite Études Culturelles
PIW	Państwowy Instytut Wydawniczy
PTSL	Polskie Towarzystwo Studiów Latynoamerykanistycznych
PWN	Państwowe Wydawnictwo Naukowe
SUP	Stanford University Press
UANL	Universidad Autónoma de Nuevo León
UCLA	University of California, Los Angeles
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
WUW	Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

Bibliografía

AGUILAR – MORENO, Manuel (s.f.) *Arte azteca.* Fotografía: Fernando González y González, Manuel Aguilar-Moreno, dibujos: Lluvia Arras, Fonda Portales, Annelys Pérez y Richard Perry, fuente electrónica: www.famsi.org [28.05.2013]

ALBERTÍ MANZANARES, Pilar (1994) "Mujeres sacerdotisas aztecas: las *cihuatlamacazque* mencionadas en dos manuscritos inéditos". En: *ECN*, vol. 24, pp. 171-217. UNAM, IIH, México.

ALVA IXTLILXÓCHITL, Fernando de, (2000) *Historia de la nación chichimeca.* Germán Vázquez Chamorro (ed.), "Crónicas de América", Dastin (Historia), Madrid.

ANALES DE CUAUHTITLÁN (1945) "Anales de Cuauhtitlán". En: *Códice Chimalpopoca,* Primo Feliciano Velázquez (ed. y trad.), IIH, UNAM, México.

ANALES DE CUAUHTITLÁN (1992) *Codex Chimalpopoca: Annales de Cuauhtitlán,* la versión en náhuatl paleografiada por Marc Thouvenot, BNF nº312, fuente electrónica: www.sup-infor.com [varias consultas].

ANALES DE JUAN BAUTISTA (2001) *Cómo te confundes? acaso no somos conquistados: Anales de Juan Bautista,* Luis Reyes García (ed. y trad.), Biblioteca Lorenzo Boturini, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe.

ANDERS, Ferdinand; JANSEN, Maarten y REYES GARCÍA, Luis (1991) *El Libro del Cihuacoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado* Códice Borbónico. "Códices mexicanos III". Sociedad Estatal Quinto Centenario, ADEVA, FCE.

ANDERS, Ferdinand; JANSEN, Maarten y REYES GARCÍA, Luis (1998) *Los templos del cielo y de la oscuridad. Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado* Códice Brogia. "Códices mexicanos V". Sociedad Estatal Quinto Centenario, ADEVA, FCE.

ANDERSON, Arthur J. O. (1963) "Materiales colorantes prehispánicos". En: *ECN*, vol. 4, pp. 73-83. UNAM, IIH, México.

ANDERSON Y DIBBLE (1953-82), véase SAHAGÚN.

ARCHER, Robert (2001) *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales.* Serie: Feministas, Ediciones Cátedra, Madrid.

BACON, Roger (1897) *The* Opus Majus *of Roger Bacon: ed. with introduction and analytical table.* Henry Bridges (ed.), Oxford: Clarendon Press, Frankfurt/Main: Minerva.

BAEZ-JORGE, Felix (2000) *Los oficios de las diosas (Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México.* Universidad Veracruzana, México.

BALUTET, Nicolas (2011) "La vagina dentada o el miedo a la castración entre los aztecas". En: *Género y sexualidad en el México antiguo.* Eds. Miriam López Hernández y María J. Rodríguez-Shadow, pp. 147-174, CEAM, Puebla.

BARAŃCZAK, Stanisław (1992) *Ocalone w tłumaczeniu : szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów.* [Saved in Translation: Sketches on the Craft of Translating Poetry], „a5", Poznań.

BATALLA ROSADO, Juan José (2007) "El Libro Escrito Europeo del *Códice Magliabechiano*". En: *Itinerarios,*vol. 7, pp. 113-142, IEII, Universidad de Varsovia, Varsovia.

BATALLA ROSADO, Juan José (2008) "Los códices mesoamericanos: métodos de estudio". En: *Itinerarios,* vol. 8, pp. 43-66, IEII, Universidad de Varsovia, Varsovia.

BATALLA ROSADO, Juan José y José Luis DE ROJAS (2008) *La religión azteca.* Madrid, Trotta.

BENAVENTE fray Toribio, véase MOTOLINÍA.

BEOWULF (2005) *Beowulf*, James H. Ford (ed.), El Paso Norte Press, Texas.

BIERHORST, John (1985a) *Cantares mexicanos. Songs of the Aztec.* SUP, Stanford, California.

BIERHORST, John (1985b) *A Nahuatl-English Dictionary of Concordance to the "Cantares Mexicanos". An Analytic Transcription and Grammatical Notes*. SUP, Stanford, California.

BIERHORST, John (2009) *Ballads of the Lords of New Spain. The Codex* "Romances de los Señores de la Nueva España". University of Texas Press, Texas.

BOTH, Arnd Adje (2002) "Aztec Flower-Flutes. The Symbolic Organization of Sound in Late Postclassic Mesoamerica". En: *Studien zur Musikarchäologie III,* pp. 279-289, E. Hickmann y A. D. Kilmer (eds.), Rohden/Wesf.

BOTH, Arnd Adje (2004) "Shell Trumpets in Mesoamerica: Musicarchaeological Evidence and Living Tradition". En: *Studien zur Musikarchäologie* IV, pp. 261-277, E. Hickmann y R. Eichmann (eds.), Rohden/Wesf.

BOTH, Arnd Adje (2006) "On the Context of Imitative and Associative Processes in Prehispanic Music". En: *Studien zur Musikarchäologie* V, pp. 319-332, E. Hickmann, A.A. Both, R. Eichmann (eds.) , Rohden/Wesf.

BOTH, Arnd Adje (2008) "La música prehispánica: Sonidos rituales a lo largo de la historia". En: *AM*, vol. XVI, núm. 94, pp. 30-37, Raíces, México.

BOTH, Arnd Adje (2011) "El viento y la música en Xochicalco". En: *El Tlacuache. Suplemento cultural a* La Jornada Morelos, pp. 2-3, Delegación INAH, Morelos.

BRUMFIEL, Elizabeth M. (2001) "Asking about Aztec Gender". En: *Gender in Pre-Hispanic America: a Symposium at Dumbarton Oaks, 12-13 October 1996.* Cecelia Klein y Jeffrey Quilter (eds.), pp. 57-86, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

BRYLAK, Agnieszka (2011) "Rivalidad y ritual: *agon* en la religion nahua". En: *De dioses y hombres. Creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias.* Katarzyna Mikulska Dąbrowska y José Contel (eds.), IEII, Universidad de Varsovia e IRIEC, Universidad de Toulouse.

BUKOWSKI Piotr y Magda HEYDEL (eds.) (2009) *Współczesne teorie przekładu. Antologia.* [Las teorías modernas de la traducción. Antología] Wyd. Znak, Kraków.

BURKHART, Louise M. (1989) *The Slippery earth: Nahua-Christian moral dialogue in the sixteenth –century Mexico.* University of Arizona Press, Arizona.

BURKHART, Louise M. (2001) "Gender in Nahuatl Texts of the Early Colonial Period: Native "Tradition" and the Dialogue with Christianity. En: *Gender in Pre-Hispanic America: a Symposium at Dumbarton Oaks, 12-13 October 1996.* Cecelia Klein y Jeffrey Quilter (eds.), pp. 87-108, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

BUTLER, Judith (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* Routlege, New York, London.

CACERES, Abraham D. (1984) *In Xochitl, In Cuicatl: Hallucinogens and Music in Mesoamerican Amerindian Thought.* Tesis doctoral. Bloomington, Indiana University.

CAMPOS, Ruben M. (1936) *La producción literaria de los Aztecas: Compilación de cantos y discursos de los antiguos mexicanos, tomados de viva voz por los conquistadores y dispersos en varios textos de la historia antigua de México.* Mexico City: Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

CANTAR DEL MÍO CID (2007) *Cantar del mío Cid,* Alberto Montaner (ed.), Editorial Crítica S.L., Barcelona.

CANTARES MEXICANOS (1994) *Cantares mexicanos.* Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. Ed. Facs. IIB, UNAM, México.

CAROCHI, Horacio (2001 [1645]) *Grammar of the Mexican Language, with an explanation of its adverbs [Compendio del arte de la lengua mexicana]*, James Lockhart (ed.), Stanford, Stanford University Press/ UCLA Latin American Centre Publications.

CHALMERS, James (2009 [1887]) *Pioneering in New Guinea.* General Books LLC.

CHIMALPAHIN CUAUHTLEHUANITZIN, Domingo (1998) *Las ocho Relaciones y el Memorial de Colhuacán,* Rafael Tena (trad.), 2 vols., Conaculta (Cien de México), México.

CLAVIJERO, Francisco Xavier (1841) *Historia antigua de México y de su conquista: sacada de las mejores historiadores españoles...* J. Joaquín de Mora (trad.), México, Imp. De Lara Edición Digital, UANL. Fuente electrónica: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/ 1080023605/1080023605.html [12.05.2013].

CLENDINNEN, Inga (1996 [1995]) *Aztekowie. Próba interpretacji.* [Aztecs: An Interpretation] Warszawa, PIW.

CÓDICE BORBÓNICO (1980 [1899]) *Códice Borbónico. Manuscrito mexicano de la biblioteca del Palais Bourbon (Libro adivinatorio y ritual ilustrado), publicado en facsimil*, México, Siglo XXI (America Nuestra).

CÓDICE BORGIA (1963) *Códice Borgia,* Eduard Seler (ed.), México, FCE.

CÓDICE FEJÉRVARY-MÁYER (1964-67) *Codex Fejérvary-Máyer.* En: Lord Kingdborough (ed.), *Antigüedades de México,* vol. IV, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 185-176.

CÓDICE FLORENTINO, véase Sahagún.

CÓDICE MAGLIABECHIANO (1970) *Codex Magliabechiano*, Graz, ADEVA (*Codices Selecti* XXVIII).

CÓDICE MENDOZA (1997) *The Essential Codex Mendoza,* Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt (eds.), Berkeley/Los Ángeles/ Londres, University of California Press.

CÓDICE TELLERIANO – REMENSIS (1995) *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, Eloise Quiñones Keber (ed.), Austin, University of Texas Press.

CÓDICE VATICANO A (RÍOS) (1964-67) *Códice Vaticano-Ríos*. En: Lord Kingsborough (ed.), *Antigüedades de México*, vol. III, Mexico, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Códice Vindobonensis Mexicanus (1974) *Codex Vindobonensis Mexicanus*, comentario de O. Adelhofer, Graz, ADEVA (*Codices Selecti* V).

Conkey, Margaret W. (2001) "Epilogue: Thinking about Gender with Theory and Method". En: *Gender in Pre-Hispanic America: a Symposium at Dumbarton Oaks, 12-13 October 1996.* Cecelia Klein y Jeffrey Quilter (eds.), pp. 341-362, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Conkey, Margaret W. y Joan M. Gero (1991) "Tensions, Pluralities, and Engendering Archaeology: An Introduction to Women and Prehistory". En: *Engendering Archaeology: Women and Prehistory* (Joan M. Gero y Margaret W. Conkey, eds.), 3-30. Basil Blackwell, Oxford.

Conkey, Margaret W. y Janet D. Spector (1984) "Archaeology and the Study of Gender." En: *Advances in Archaeological Method and Theory*. Michael Schiffer (ed.), vol.7, pp. 1-38, Academic Press, New York.

Contel, José y Katarzyna Mikulska Dąbrowska (2011) "«Mas nosotros que somos dioses nunca morimos» Ensayo sobre tlamacazqui: ¿dios, sacerdote o qué otro demonio". En: *De dioses y hombres. Creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias,* Katarzyna Mikulska Dąbrowska y José Contel (eds.). IEII Universidad de Varsovia – IRIEC-Universidad de Toulouse, pp. 23-66.

Cortés y Zedeño, Jerónimo Thomas de Aquino (1765) *Diccionario de Romance a Mexicano*. Accesible en el programa *GDN* de Marc Thouvenot, entrada de datos: Danièle Babout, conformación: Sybille de Pury, traducción de la introducción: Anne Marie Pissavy.

Coulmas, Florian (2003) *Writing Systems. An introduction to their linguistic analysis.* CUP, Cambridge.

Crawley, Alfred Ernest (2009 [1905]) *The Tree of Life: A Study of Religion.* BiblioBazaar, Charleston, South California.

Dakin, Karen (2004) "El *xolotl* mesoamericano: ¿una metáfora de transforación yutonahua? En: *La metáfora en Mesoamérica.* Mercedes Montes de Oca Vega (ed.). México, IIF, UNAM, pp. 193-223.

Damrosch, David (1991) "The Aesthetics of the Conquest: Aztec Poetry Before and After Cortés". En: *Representations,* vol. *33,* pp. 101-120, University of California, California.

Danilović, Mirjana (2009) *El valor simbólico de las danzas femeninas en el caso de las fiestas* Tecuilhuitontli, Huey Tecuilhuitl, Ochpaniztli y Tititl. Tesis de maestría, director: Patrick Johansson, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

DEHOUVE, Danièle (2008) "El venado, el maíz y el sacrificado". En: *Diario de campo,* México, INAH, *Cuadernos de etnología*, 4:1-39.

DEHOUVE, Danièle (2009a) "El lenguaje ritual de los mexicas: hacia un método de análisis". En: *Image and Ritual in the Aztec World: selected papers of the "Ritual Americas" conferences.* Oxford, Archaeopress: 19-33.

DEHOUVE, Danièle (2009b) "Nuevas perspectivas sobre un modo de expresar los conceptos en náhuatl: la metáfora corporal", una ponencia presentada en el 53 ICA, *Los pueblos americanos: cambios y continuidades. La construcción de lo propio en un mundo globalizado.* Centro Histórico de la Ciudad de México, 19-24 de julio de 2009.

DIBBLE, Charles E. (1963) "Glifos fonéticos del *Códice Florentino*". En: *ECN*, vol. 4, pp. 55-60, IIH, UNAM, México.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Fuente electrónica: http://rae.es [varias consultas].

DURÁN, Diego (1967 [1581]) *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 tomos, Porrúa, México.

ELIADE, Mircea (2000 [1949]) *Traktat o historii religii.* [Tratado de Historia de las Religiones] Jan Wierusz Kowalski (trad.), Wydawnictwo KR, Warszawa.

FLORESCANO, Enrique (1997) "Sobre la naturaleza de los dioses de Mesoamérica". En: *ECN,* vol. 27, pp. 41-67, IIH, UNAM, México.

FUENTE DEL PILAR, José J. (2001), véase: Juan de TOVAR, *Historia z creencias de los indios de México.*

FUNK, Dimitri A. (2013) "On the Principles of a Digital Text Corpus: New Opportunities in Working on Heroic Epics of the Shors". En: *Oral Tradition Journal,* vol. 28/2, pp. 193-204.

FURST, Jill Leslie (1978) *Codex Vindobonensis Mexicanus I: A Commentary*. Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York AT Albany, Albany, NY.

GALARZA, Joaquín (1987) In amoxtli, in tlacatl. *El libro, el hombre. Códice y vivencias.* México, Aguirre y Beltrán Editores.

GALDEMAR, Edith (1992) "Peintures faciales de la femme mexica: système chromatique des cosmétiques". En: *ECN,* vol. 22, pp. 143-165, IIH, UNAM, México.

GALICIA SILVA, Javier (2007) "*Las tlacualeras:* un canto-baile pícaro y de cosquilleo en el rito matrimonial en Santa Ana Tlacontenco". En: *ECN*, vol. 38, pp. 415-426, IIH, UNAM, México.

GALINIER, Jacque (1984) "L'Homme sans pied. Métaphores de la castration et imaginaire en Mésoamérique." En: *L'Homme,* vol. 24 (no.2), pp. 41-58.

GARCÍA QUINTANA, Josefina (1969) "El baño ritual entre los aztecas según el Códice Florentino". En: *ECN*, vol. 8, pp. 189-213, IIH, UNAM, México.

GARCÍA QUINTANA, María J. (2000) "Los Huehuetlahtolli en el Códice Florentino". En: *ECN*, vol. 31, pp. 141-165, IIH, UNAM, México.

GARIBAY KINTANA, Ángel M. (1943-44) "Huehuetlatolli, Documento A". En: *Tlalocan,* vol. 1, pp. 31-53 y 81-107, Estados Unidos.

GARIBAY KINTANA, Ángel M. (1964) *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España. Manuscrito de Juan Bautista de Pomar.* IIH, UNAM, México.

GARIBAY KINTANA, Ángel M. (1965) *Poesía náhuatl II. Cantares mexicanos.* IIH, UNAM, México.

GARIBAY KINTANA, Ángel M. (1968) *Poesía náhuatl III. Cantares mexicanos.* IIH, UNAM, México.

GARIBAY KINTANA, Ángel M. (1971) *Historia de la Literatura Náhuatl.* 2 vols. Porrúa, México.

GARIBAY KINTANA, Ángel M. (1993) *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España. Manuscrito de Juan Bautista de Pomar.* IIH, UNAM, México.

GARIBAY KINTANA, Ángel M. (1994) *Llave del náhuatl.* Porrúa, México.

GARIBAY KINTANA, Ángel M. (1995 [1958]) *Veinte himnos sacros de los nahuas.* IIH, UNAM, México.

GARIBAY KINTANA, Ángel M. (2005) *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI.* Porrúa, México.

GDN (2011) *Gran Diccionario Náhuatl.* Programa de Marc Thouvenot. Fuente electrónica: http://www.sup-infor.com [varias consultas].

GILLESPIE, Jeanne L. (2006) "Women's Voices in the *Cantares mexicanos*: The Pleasure of the Word. Ponencia presentada en el congreso de AEEA/AHCT. Georgetown University. Octubre 2006.

GILLESPIE, Susan D. (2005 [1993]) *Los reyes aztecas: la construcción del gobierno en la historia mexica.* América Nuestra, siglo XXI, México.

GŁOWIŃSKI, Michał (1998) *Prace wybrane, tom III. Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej.* Seria: „Klasycy współczesnej polskiej myśli humanistycznej", Universitas, Kraków.

GODLEWSKI Grzegorz (ed.) (2003) *Antropologia słowa.* [Antropología de la palabra] WUW, Warszawa.

GOFFMAN, Erving (2008 [1959]) *Człowiek w teatrze życia codziennego.* [The Presentation of Self in Everyday Life] Helena Datner-Śpiewak y Paweł Śpiewak (trad.), Jerzy Szacki (ed.), Wyd. Aletheia.

GÓMEZ, Luis Antonio (2008) "Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado" en: *AM*, vol. XVI, núm. 94, pp. 38-46, Raíces, México.

GOODY, Jack (ed.) 1968 *Literacy in Traditional Societies.* CUP, Cambridge.

GOODY, Jack (1977) *The Domestication of the Savage Mind.* CUP, Cambridge.

GRAULICH, Michel (1990) *Mitos y rituales del México antiguo.* Angel Barral Gómez (trad.), Madrid, Ediciones Istmo.

GRAULICH, Michel (2000) "Más sobre Coyolxauhqui y las mujeres desnudas de Tlatelolco". En: *ECN*, vol. 31, pp.77-94, IIH, UNAM, México.

GRAULICH, Michel (2005) *Le sacrifice humain chez les Aztèques.* Paris, Fayard.

GUERRA, fray Juan (1692) *Copia de los nombre, verbos y adverbios, de los significados que cada qual de ellos tiene.* Apéndice al *Arte de la lengua mexicana.* Accesible en el programa *GDN* de Marc Thouvenot, entrada de datos: Danièle Babout, conformación: Sybille de Pury, traducción de la introducción: Anne Marie Pissavy.

HALY, Richard (1986) "The Poetics of the Aztecs". En: *New Scholar,* vol. 10, pp. 85-130.

HAVELOCK, Erick A. (1986) *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present.* Harvard University Press, Cambridge.

HERNÁNDEZ, Francisco (1959) *Historia Natural de Nueva España. Obras Completas.* UNAM, México, 4 vols.

HERNÁNDEZ, Francisco (s.f.) *Antigüedades de la Nueva España.* Fuente electrónica: http://www.artehistoria.jcyl.es; [varias consultas].

HEYDEN, Doris (1983) *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico.* IIA, UNAM, México.

HEYDEN, Doris (1993) "El árbol en el mito y el símbolo". En: *ECN*, vol. 23, pp. 201-219. IIH, UNAM, México.

HILL, Jane H. (1992) "The Flower World of Old Uto-Aztecan". En: *Journal of Anthropological Research*, Vol. 48, No. 2, pp. 117-144, University of New Mexico Press, New Mexico.

Historia de los Mexicanos por sus Pinturas (2005) "Historia de los mexicanos por sus pinturas". En: *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI,* Ángel Ma. Garibay K., Porrúa, México, pp. 21-90.

Historia Tolteca-Chichmeca (1947) *Historia tolteca-chichimeca. Anales de Quauhtinchan,* ed. Heinrich Berlin, col. Silvis Rendón, pról. Paul Kirchoff, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, México.

Histoyre du Mexique (2005) "Histoyre du Mexique" en: *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI,* Ángel Ma. Garibay K. (ed.), Porrúa, México, pp. 90-120.

Homero (2005) *La Ilíada.* Alberto Bernabé (ed.), Emiliano Aguado (trad.), EDAF S.A., Madrid.

Honko, Lauri (1972) "The Problem of Defining Myth". En: *The Myth of the State,* H. Biezais (ed.), Scripta. Instituti Donneriani Aboensis, VI, pp. 7-19, Almqvist and Wiksell, Stockholm.

Huehuetlahtolli. Testimonios de la Antigua Palabra (1991 [1600]) *Huehuetlatolli. Testimonios de la antigua palabra.* Transcripción del texto náhuatl y traducción al castellano Librado Silva Galeana, estudio introductorio Miguel León-Portilla, Secretaría de Educación Pública, FCE, México.

Ibarra, Laura (1996) "Las ideas sobre la mujer en los tiempos más antiguos de Mesoamérica". En: *ECN*, vol. 26, pp. 117-132. IIH, UNAM, México.

Jakobson, Roman (2009 [1959]) "O językoznawczych aspektach przekładu" [On Linguistic Aspects of Translation], Lucylla Pszczołowska (trad.). En: *Współczesne teorie przekładu. Antologia,* Piotr Bukowski y Magda Heydel (eds.), Wyd. Znak, Kraków.

Jansen, Maarten (1999) "Los fundamentos para una 'lectura lírica' de los códices". En: *ECN,* vol. 30, pp. 165-181, IIH, UNAM, México.

Johansson K., Patrick (1991) "El cuecuechcuicatl: canto travieso de los aztecas". En: *ECN*, vol. 21, pp. 83-97, IIH, UNAM, México.

Johansson K., Patrick (1993) *La palabra de los aztecas.* Prólogo de Miguel León-Portilla, Editorial Trillas, México.

Johansson K., Patrick (1997) "La fecundación del hombre en el Mictlan y el origen de la vida breve". En: *ECN*, vol. 27, pp. 69-88, IIH, UNAM, México.

Johansson K., Patrick (2006) "Dilogía, metáforas y *albures* en cantos eróticos nahuas del siglo XVI". En: *Revista de literaturas populares,* Año VI, número 1 (enero-junio), pp. 63-95.

JOHANSSON K., Patrick (2007) "*Amimitl icuic* "Canto de Amímitl". El texto y sus "con-textos". En: *ECN,* vol. 38, pp. 213-242, IIH, UNAM, México.

JOYCE, Rosemary (2000) *Gender and Power in Preshispanic Mesoamerica.* University of Texas Press.

KARTTUNEN, Frances E. (1992) *An analytical dictionary of Nahuatl.* University of Oklahoma Press.

KARTTUNEN, Frances E. y James LOCKHART (1980) "La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes". En: *ECN,* vol. 14, pp. 15-64, IIH, UNAM, México.

KELLOG, Susan (2005) *Weaving the Past: a History of Latin America's Indigenous Women from the Prehispanic Period to the Present (Viewpoints on American Culture).* Oxford University Press.

KLEIN, Cecelia F. (1994) "Fighting with Feminity: Gender and War in Aztec Mexico." En: *ECN,* vol. 24, pp. 219-253, IIH, UNAM, México.

KLEIN, Cecelia F. (2000) "The Devil and the Skirt". En: *ECN,* vol. 31 pp. 17-32, IIH, UNAM, México.

KLEIN, Cecelia F. (2001) "None of the Above: Gender Ambiguity in Nahua Ideology". En: *Gender in Pre-Hispanic America: a Symposium at Dumbarton Oaks, 12-13 October 1996.* (Cecelia Klein y Jeffrey Quilter, eds.), pp. 183-254, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

KOLANKIEWICZ, Leszek (2005) "Wstęp: ku antropologii widowisk". [Hacia la antropología de la representación] En: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów,* Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz (red.), Warszawa, WUW, pp. 9-31.

KÖHLER, Ulrich (2001) "*Debt-payment* to the gods among the Aztec: the misrendering of a Spanish expression and its effects". En: *ECN*, vol. 32, pp. 125-133, IIH, UNAM, México.

KUTSCHER, Gerdt (1958) *The Translation of the* Cantares Mexicanos *by Leonhard Schultze Jena.* Munksgaard.

KRICKEBERG, Walter (2003) *Las antiguas culturas mexicanas.* Sita Garst y Jas Reuter (eds.), FCE, México.

LA BIBLIA (2004) *La Biblia.* Herder, Barcelona.

LA BIBLIA (s.f.) *La Biblia. Traducción al Lenguaje Actual,* fuente electrónica: www.biblegateway.com [4.01.2013].

LACADENA, Alfonso (2007) "Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica maya". Encuentro Internacional *Variantes y variaciones entre los mayas*, París, 10-12 de diciembre.

LAKOFF George, Mark JOHNSON (1988) *Metafory w naszym życiu.* [The Metaphors We Live By], PIW, Warszawa.

LAS CASAS, Bartolomé de (1967) *Apologética historia sumaria,* UNAM, México.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1958) "La mujer en la cultura náhuatl". En: *Nicaragua Indígena,* Nº21, julio-agosto, pp. 5-13.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1959) "La historia del tohuenyo. Narración erótica náhuatl". En: *ECN,* vol. 1, pp. 95-112, IIH, UNAM, México.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1979) *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes.* IIH, UNAM, México.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1987) "¿Una nueva interpretación de los Cantares Mexicanos? La obra de John Bierhorst". En: *ECN,* vol. 18, pp. 385-400, IIH, UNAM, México.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1994) *Quince poetas del mundo náhuatl.* Diana, México.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1997) "El binomio oralidad y códices en Mesoamérica". En: *ECN,* vol. 27, pp. 135-154, IIH, UNAM, México.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (2001) *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. FCE, México.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (2007) "La música en el universo de la cultura náhuatl". En: *ECN*, vol. 38, pp. 129-162, IIH, UNAM, México.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (2008) *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl.* ERA, El Colegio Nacional, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, Barcelona.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (2011) *Cantares mexicanos I y II.* Ed. e introd. de Miguel León-Portilla, presentación de Guadalupe Curiel, estudios de Ascensión Hernández de León-Portilla, Liborio Villagómez y Salvador Reyes Equiguas. Paleografía, traducción y notas de Miguel León-Portilla, Librado Silva Galeana, Francisco Morales Baranda y Salvador Reyes Equiguas. México, CH/IIB/IIF/IIH-UNAM – Fideicomiso Teixidor.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1969) *Elementary Structures of Kinship.* Beacon Press, Boston.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2009) *Antropologia strukturalna.* [Anthropologie structurale] Krzysztof Pomian (trad.), Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

LEYENDA DE LOS SOLES (1945) "Leyenda de los soles". En: *Códice Chimalpopoca,* Primo Feliciano Velázquez (trad.), IIH, UNAM, México.

LEYENDA DE LOS SOLES (1990) *Códex Chimalpopoca: Leyenda de los soles,* ver-

sión en náhuatl paleografiada por Marc Thouvenot, BNF nº312, fuente electrónica: www.sup-infor.com [varias consultas].

LOCKHART, James (1999) *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII.* Roberto Reyes Mazzoni (trad.), FCE, México.

LOCKHART, James (2001) *Nahuatl as written. Lessons in Older Written Nahuatl with Copious Examples and Texts.* SUP, UCLA Latin American Centre Publications, Stanford, California.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1967a) "Términos del *nahuallatolli*". En: *Historia Mexicana* vol. 17 (no.65), pp. 1-36.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1967b) "Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl". En: *ECN* vol. 7, pp. 87-117, IIH, UNAM, México.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1985) "El texto sahaguntino sobre los mexicas". En: *AA*, vol. 22, pp. 287-335, IIH, UNAM, México.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1996 [1980]) *El cuerpo humano e ideologa. Las concepciones de los antiguos nahuas,* 2 vols., IIA, UNAM, México.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1998) "La parte femenina del cosmos". En: *AM,* vol. V, pp. 6-13, Raíces, México.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (2011) *Tamoanchan y Tlalocan.* FCE, México.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Miriam (2012a) "La perspectiva de género en arqueología". En: *Género y sexualidad en el Mexico antiguo.* Miriam López Hernández y María Rodríguez-Shadow (eds.), pp. 35-50, CEAM, Puebla.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Miriam (2012b) *Mujer divina, mujer terrena. Modelos femeninos en el mundo mexica y maya.* Libros de la Araucaria, Buenos Aires.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Miriam y María RODRÍGUEZ-SHADOW (eds.) (2012) *Género y sexualidad en el Mexico antiguo.* CEAM, Puebla.

LORD, Albert B. (1975) "O formule" [Sobre la fórmula] Wiesław Krajka (trad.). En: *Literatura Ludowa* 4/5, pp. 62-75. Fragmentos en: *Antropologia słowa,* (2003) Grzegorz Godlewski (ed.), WUW, Warszawa.

LORD, Albert B. 2010 [1960] *Pieśniarz i jego opowieść* [The Singer of Tales] Paweł Majewski (trad.), Grzegorz Godlewski (ed.), WUW, Warszawa.

MACCORMACK Carol P. (1980) "Nature, culture and gender: a critique". En: *Nature, Culture and Gender.* MacCormack Carol P. y Marilyn Strathern (eds.), pp. 2-24, CUP, New York.

MADAJCZAK Julia (2014) *Nahuatl kinship terminology as reflected in colonial written sources from Central Mexico: a system of classification.* Tesis de doctorado. Universidad de Varsovia, Varsovia (inédita).

MALINOWSKI, Bronisław (1987) *Dzieła,* t. 5, *Ogrody koralowe i ich magia. Studium metod uprawy ziemi oraz obrzędów towarzyszących rolnictwu na Wyspach Trobrianda. Język magii i ogrodnictwa.* [Coral Gardens And Their Magic: A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands] Barbara Leś (trad.), Andrzej K. Paluch (ed.), PWN, Warszawa.

MALINOWSKI, Bronisław (1990) *Dzieła,* t. 7, *Mit, magia, religia.* [Magic, Science and Relgion] Barbara Leś (trad.), Andrzej K. Paluch (ed.), PWN, Warszawa.

MARCUS, Joyce (2001) "Breaking the Glass Ceiling: The Strategies of Royal Women in Ancient States". En: *Gender in Pre-Hispanic America: a Symposium at Dumbarton Oaks, 12-13 October 1996.* Cecelia Klein y Jeffrey Quilter (eds.), pp. 305-340, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

MARKMAN, Peter T., Roberta H. MARKMAN (1989) *Masks of the spirit: image and metaphor in Mesoamerica,* University of California Press.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto (2006) "Sobre la función social del buen *nahualli*". En: *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36, núm. 2, pp. 39-63.

MATRÍCULA DE TRIBUTOS (1991) *Matrícula de Tributos. Nuevos estudios,* Victor M. Castillo Farreras (ed.), México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

MCVICKER, Donald (2005) "Notched Human Bones from Mesoamerica". En: *Mesoamerican Voices*, 2; [En línea:] http: // www . imaginaryyear .com/house/publications/mcvicker_v1-1.pdf [20.12.2011].

MECAYAPAN (2002) *Diccionario náhuatl de Mecayapan y Tatahuicapan de Juárez [náhuatl del istmo], Veracruz* Joseph Carl Wolgemuth Walters, Marilyn Minter de Wolgemuth, Plácido Hernández Pérez, Esteban Pérez Ramírez, Christopher Hurst Upton. Disponible en el programa *GDN* de Marc Thouvenot (2011).

MENDIETA, Gerónimo de (1999) *Historia ecelsiástica indiana: obra escrita a fines del siglo XVI.* Edición digital a partir de la edición de Joaquín García Icazbalceta, México, Antigua Librería (1870). Fuente electrónica: http://bib.cervantesvirtual.com [27.11.2012].

MIKULSKA DĄBROWSKA, Katarzyna (2008) *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas.* México y Varsovia, IIA, UNAM, PTSL, Universidad de Varsovia.

MIKULSKA DĄBROWSKA, Katarzyna (2010) "Secret Language" in Oral and Graphic Form: Religious-Magic Discourse in Aztec Speeches and Manuscripts". En: *Oral tradition Journal*, vol. 25/2, pp. 325-363.

MIKULSKA DĄBROWSKA, Katarzyna (s.f.) "Destronando a Ometeotl: unicidad, dualidad y trinidad de los dioses supremos" [en prensa].

MOLINA, Alonso de (1992 [1571]) *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana,* Editorial Porrúa, México.

MONAGHAN, John (2001) "Physiology, Production, and Gendered Difference: The Evidence from Mixtec and Other Mesoamerican Societies". En: *Gender in Pre-Hispanic America: a Symposium at Dumbarton Oaks, 12-13 October 1996.* Cecelia Klein y Jeffrey Quilter (eds.), pp. 285-304, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

MONTES DE OCA VEGA, Mercedes (2000) *Los difrasismos en el náhuatl del siglo XVI.* Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

MOTOLINÍA, Toribio de Benavente (1996) *Memoriales. Libro de oro, MS JGI 31,* Nancy Joe Dyer (ed.), México, El Colegio de México

MUÑOZ CAMARGO, Diego (2003) *Historia de Tlaxcala.* Madrid, DASTIN Historia.

NIETZSCHE, Friedrich (1995 [1872]) *The Birth of Tragedy.* Courier Corporation, North Chelmsford, Massachusetts.

NIDA, Eugene (2009 [1964]) "Zasady odpowiedniości" ["Principles of correspondence", en: *Toward a Science of Translating,* Leiden-Boston], Anna Skucińska (trad.), en: *Współczesne teorie przekładu,* Piotr Bukowski y Magda Heydel (ed.), Wyd. Znak, Kraków.

OESTERLEY William O.E. (2002) *Sacred Dance in the Ancient World.* Dover Publications, INC. Mineola, New York.

OJEDA DÍAZ, María de los Ángeles (2003) "Las diosas del Códice Borgia". En: *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca,* Rossell Cecilia y María de Ojeda Díaz (eds.) Sociedades, Historias, Lenguajes; CIESAS, México.

OLIVIER, Guilhem (2001) "Images de déesses ou prostituées? Les *ahuianime* de l'ancien Mexique central". En: *C.M.H.L.B. Caravelle* nº 76-77, pp. 297-308, Toulouse.

OLIVIER, Guilhem (2004) "Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del posclásico". En: *Historia de la vida cotidiana en México. I Mesoamérica y los ambitos indígenas de la Nueva España,* Pablo Escalante Gonzablo (coord. y ed.), pp. 301-338, FCE, México.

OLIVIER, Guilhem (2008) *Mockeries and Metamorphoses of an Aztec God Tezcatlipoca, "Lord of the Smoking Mirror",* Michel Besson (trad.), University Press of Colorado, Colorado (Mesoamerican World Series).

OLIVIER, Guilhem (2010) "El simbolismo sacrificial de los Mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexica". En: *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana.* Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (eds.), pp. 453-482, INAH, UNAM, IIH, México.

OLMOS, Andrés de (2002 [1547]) *Arte de la lengua Mexicana. Concluido en el convento de San Andrés de Ueytlalpan en la provincia de la Totonacapan que es la Nueva España, el 1° de enero de 1547,* ed. estudio introductorio, transliteración y notas de Ascensión Hernández de León-Portilla y Miguel León-Portilla, UNAM, IIH, México.

ONG, Walter J. (1992 [1982]) *Oralność i piśmienność.* [Orality and Literacy] Józef Japola (trad.), Red. Wyd. KUL, Lublin.

OVIEDO, José Miguel (1995) *Historia de la literatura hispanoamericana 1. De los orígenes a la Emancipación.* Alianza Editorial, Madrid.

OXFORD DICTIONARIES (s.f.) *Oxford Dictionaries,* fuente electrónica: www.oxforddictionaries.com [varias consultas].

PARRY, Milman (1971) *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Adam Parry (ed.), Clarendon Press, Oxford.

PAYÁS, Gertrudis (2006) "El historiador y el traductor. El complejo Garibay/León Portilla". En: *Fractal,* vol. 42, pp. 51-86, México.

PAZ, Octavio (2001 [1950]) *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta a El laberinto de la soledad.* FCE, México y Madrid.

PEÑAFIEL, Antonio (1899) *Cantares en idioma mexicano, reprodución facsimiliaria del manuscrito original existente en la Biblioteca Nacional.* México, Oficina Tipográfica de la Secretario de Fomento.

PIEŃKOS, Jerzy (2002) *Podstawy przekładoznawstwa: od teorii do praktyki.* Kantor Wydawniczy Zakamycze, Kraków.

POMAR, Juan Bautista (1991) "Relación de Tezcoco (siglo XVI)." En: *Varios. Relaciones de la Nueva España.* "Crónicas de América" vol. 65, Historia 16, Madrid.

POPOL VUH (s.f.) *Popol Vuh.* Transcripción del texto original por Allen J. Christenson. Fuente electrónica: www.mesoweb.com [05.04.2013]

POPOL VUH (1996) *Popol Vuh. The definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings.* Dennis Tedlock (trad. y ed.), Simon and Schuster, New York.

POPOL VUH (2007) *Popol Vuh. Księga Majów: o początkach życia oraz chwale bogów i władców.* Izabela Szybilska (trad.), Helion, Gliwice.

PREM, Hanns J. (2008) "Cohesión y diversidad en la escritura náhuatl". En: *Itinerarios.* Vol. 8, pp. 13-42, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, Varsovia.

QUEZADA, Noemí (1975) *Amor y magia amorosa entre los aztecas. Supervivencia en el México Colonial.* IIA, Serie Antropológica 17, UNAM, México.

QUEZADA, Noemí (1996a) *Sexualidad, amor y erotismo: México prehispánico y México colonial.* IIA, UNAM, México.

QUEZADA, Noemí (1996b) "Mito y género en la sociedad mexica", en: *ECN,* vol. 26, pp. 21-40. IIH, UNAM, México.

RABINAL ACHI (1985) *Rabinal Achí. El varón de Rabinal*, Luis Cardoza y Aragón (ed.), Porrua, México.

RABY, Dominique (1999) "Xochiquetzal en el cuicacalli. Cantos de amor y voces femeninas entre los antiguos Nahuas", en: *ECN,* vol. 30, pp. 203-229. IIH, UNAM, México.

RABY, Dominique (2006) "Mujer blanca y dolor verde: uso de los colores, del género y de los lazos de parentesco en el *Tratado* de Ruiz de Alarcón", en: *ECN,* vol. 37, pp. 294-315. IIH, UNAM, México.

READ, Kay A., Jane ROSENTHALL (2006) "The Chalcan Woman's Song: Sex as a Political Metaphor in Fifteenth-Century Mexico", en: *The Americas,* pp. 313-348, Academy of American Franciscan History.

RICOEUR, Paul (1975) *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language*, trans. Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello, S. J., London: Routledge and Kegan Paul.

RIEFF ANAWALT, Patricia (1990) *Indian Clothing Before Cortes. Mesoamerican Costumes from the Codices.* Foreword by H.B. Nicholson, University of Oklahoma Press: Norman and London.

RINCÓN, Antonio del (1885) *Gramática y Vocabulario Mexicanos.* Disponible en el programa *GDN* de Marc Thouvenot (2011).

ROBLES ÁLVAREZ, Irizelma (2002) *Las ocupaciones de la mujer en el contexto social mexica* tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México.

RODRÍGUEZ-SHADOW, María J. (2000 [1988]) *La mujer azteca.* Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México.

RODRÍGUEZ-SHADOW, María J. (1997) "*Xochiquétzal:* significado y simbolismo de una deidad prehispánica", en: *Homenaje a la doctora Beatriz*

Barba de Piña Chán, Agripina García Díaz, Valentín Becerril Olivares, Ma. del Carmen Lechuga García, Francisco Rivas Castro (coords.), pp. 425-432, Colección Científica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba, México.

ROGERS, Henry (2005) *Writing Systems. A Linguistic Approach.* Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton.

ROSSELL, Cecilia (2003) "Reinas, princesas, sacerdotisas y guerreras", en: *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca,* Rossell Cecilia y María de Ojeda Díaz (eds.) Sociedades, Historias, Lenguajes; CIESAS, México.

RUIZ DE ALARCÓN, Hernando (1953 [1629]) *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los indiod naturales desta Nueua España, escrito en México por el Br. Hernando Ruiz de Alarcón, año de 1629,* en Jacinto de la Serna *et.al., Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México,* notas, comentarios y un estudio de Francisco del Paso y Troncoso, México, Fuente Cultural, México.

RUIZ DE ALARCÓN, Hernando (2008 [1629]) *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los indiod naturales desta Nueua España, escrito en México por el Br. Hernando Ruiz de Alarcón, año de 1629,* en Jacinto de la Serna *et.al., Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México.* Lingua S.L., Barcelona.

SAHAGÚN, Bernardino de (1953-1982) *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain,* ed. De Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, The School of American Research – University of Utah, Santa Fe (New Mexico).

SAHAGÚN, Bernardino de (1988 [1577]) *Historia general de las cosas de Nueva España,*(2 tomos) Alianza Editorial, Madrid.

SAHAGÚN, Bernardino de (1997) *Primeros memoriales*, paleaography of Nahuatl text and English translation by Thelma D. Sullivan, completed and revised, with Additions by H.B. Nicholson, Arthur J.O. Anderson, Charles E. Dibble, Eloise Quiñones Keber and Wayne Ruwet, University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, in Cooperation with the Patrimonio Nacional and Real Academia de la Historia, Madrid.

SAMPSON, Geoffrey (1985) *Writing Systems: A Linguistic Introduction*, Stanford University Press, Stanford.

SANTAMARINA NOVILLO, Carlos (2005) *El sistema de dominación azteca: el imperio tepaneca.* Tesis doctoral bajo la dirección de: José Luis de Ro-

jas, Gutiérrez de Gandarilla, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid.

SAUTRON, Marie (2001) "El lenguaje sonoro del canto náhuatl prehispánico", en: *Hesperia: Anuario de filología hispánica,* ISSN 1139-3181, Nº 4, pp. 115-136, Universidad de Vigo, Vigo.

SAUTRON, Marie (2007) "*In izquixochitl in cacahuaxochitl.* Presencia y significación de un binomio floral en el discurso poético náhuatl prehispánico durante la conquista de México". En: *ECN*, vol. 38, pp. 243-264. IIH, UNAM, México.

SCHECHNER, Richard (2006) *Performatyka: Wstęp. (Performance Studies: An Introduction 2002).*Tomasz Kulikowski (trad.), Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.

SCHELE, Linda y Mary Ellen MILLER (1975) *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art.* George Braziller, INC., New York, en asociación con Kimbell Art Museum, Fort Worth.

SCHELE, Linda y Peter MATHEWS (1999) *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs.* Con fotografías de Justin Kerr y Macduff Everton, Simon and Schuster, New York.

SCHIEFFELIN, Edward L. (2005) "Moving Performance to Text: Can Performance be Transcribed?". En: *Oral Tradition* 20/1, pp. 80-92.

SCHROEDER, Susan (1992) "The noblewomen of Chalco". En: *ECN*, vol. 22, pp. 45-86. IIH, UNAM, México.

SERNA, Jacinto de la (1953) "Manual de Ministros para Conocer y Extirpar las Idolatrías de los Indios". En: *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México,* notas, comentarios y un estudio de Francisco del Paso y Troncoso, México, Fuente Cultural, México.

SIARKIEWICZ, Elżbieta (1982) *La muerte y su significado ritual en la kultura nahua,* tesis doctoral, Universidad de Varsovia-Cátedra de Estudios Ibéricos (inédita).

SIARKIEWICZ, Elżbieta (1986) "Człowiek wobec śmierci w poezji Nahua" [La actitud del ser humano ante la muerte en la poesía nahua]. En: *Co badania Filologiczne mówią o Wartości*, Facultad Filológica, Universidad de Varsovia, Varsovia, tomo I, pp.137-147.

SIMEÓN, Rémi (2007) *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana,* Siglo XXI América Nuestra, México.

SMYTHE KUNG, Susan y Joel SHERZER (2013) "The Archive of the Indigenous Languages of Latin America: An Overview", en: *Oral Tradition Journal,* vol. 28/2, pp. 379-388.

SPELMAN, Elizabeth V. (1982) "Woman as Body: Ancient and Contemporary Views". En: *Feminist Studies,* vol. 8, n°1.

STEN, Maria (1980) *Malowane księgi dawnych narodów Meksyku.* [Los libros pintados de los antiguos mexicanos]. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

SZOBLIK, Katarzyna (2008) "La Ahuiani, ¿flor preciosa o mensajera del diablo? La visión de las *Ahuianime* en las fuentes indígenas y cristianas". En: *Itinerarios,* IEII-Universidad de Varsovia, 8:197-214.

SZOBLIK, Katarzyna (2011a) "El cuerpo femenino y sus secreciones en la mitologia y el ritual de los antiguos nahua". En: *De dioses y hombres creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias.* Katarzyna Mikulska Dąbrowska y José Contel (coords). IEII Universidad de Varsovia – IRIEC-Universidad de Toulouse, pp. 147-168.

SZOBLIK, Katarzyna (2011b) „Przedstawienia *ahuianime* w Kodeksie Florentyńskim" [Las representaciones gráficas de las *ahuianime* en el *Códice Florentino*]. En: *Sztuka Ameryki Łacińskiej: studia o sztuce prekolumbijskiej i iberoamerykańskiej*. Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Ewa Kubiak (ed.), Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, pp. 71-92.

TAUBE, Karl (2004) "Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise Among the Classic Maya", en: *RES* : *Anthropology and aesthetics,* pp. 69-98, Nº 45, Harvard University Press, Harvard.

TEDLOCK, Dennis (1983) *The Spoken Word and the Work of Interpretation.* University of Pennsyvania Press.

TEDLOCK, Dennis (1996) *Popol Vuh. The definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings.* Trad. Dennis Tedlock, with commentary based on the ancient knowledge of the modern Quiché Maya, Simon and Schuster, New York.

TEDLOCK, Dennis (2003) *Rabinal Achi: a Mayan Drama of War and Sacrifice.* Oxford University Press, New York.

TEZOZÓMOC, Hernando Alvarado (2001) *Crónica mexicana,* Gonzalo Díaz Migoyo y Germán Vázquez Chamorro (eds.), Madrid, Dastin (Crónicas de América).

TORQUEMADA, Juan de (1986 [1615]) *Monarquía indiana.* Introducción por Miguel León-Portilla, 3 vols., Porrúa, México.

TOVAR, Juan de (2001) *Historia y creencias de los Indios de México*, transcripción de Susana Urraca Uribe del *Manuscrito Tovar* al castellano moderno; ed., prólogo, notas y comentarios de José J. Fuente del Pilar, Miraguano, Madrid.

TOWNSEND, Camilla (2006) "<What in the World Have You Done to Me, My Lover?> Sex, Servitude and Politics among the Pre-Conquest Nahuas as Seen in the *Cantares Mexicanos*", en: *The Americas,* pp. 347-389, Academy of American Franciscan History.

TURIN, Mark (2013) "Orality and Technology, or the Bit and the Byte: The Work of the World Oral Literature Project", en: *Oral Tradition Journal*, vol 28.2, pp. 173-186.

TURNER, Victor (2010 [1969]) *Proces rytualny. Struktura i antystruktura. (The Ritual Process: Structure and Anti-Structure).* Trad. Ewa Dżurak, intr. Joanna Tokarska-Bakir, PIW, Seria Antropologiczna, Warszawa.

URIARTE, María Teresa; Leticia STAINES CICERO (2004) *Acercarse y mirar: homenaje a Beatriz de la Fuente,* UNAM, México.

VAN GENNEP, Arnold (2006 [1909]) *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii* [The Rites of Passage]. Trad. Beata Biały, intr. Joanna Tokarska-Bakir, PIW, Seria Antropologiczna, Warszawa

VARIOS. RELACIONES DE LA NUEVA ESPAÑA (1991) Germán Vázquez Chamorro (ed.). "Crónicas de América" vol. 65, Historia 16, Madrid.

VIEIRA POWERS, Karen (2005) *Women in the Crucible of Conquest: The Gendered Genesis of Spanish American Society, 1500-1600.* Serie: Dialogos, University of New Mexico Press.

VISEO, Juan Bautista (1600) véase: *HUEHUETLATOLLI...* (1991)

WASSON, Gordon (1973) "The Role of 'Flowers' in Nahuatl Culture: a Suggested Interpretation." En: *Botanical Museum Leaflets,* Harvard University, vol. 23, núm. 8, pp. 305-324. Cambridge, Massachusetts.

WHITTAKER, Gordon (2009) „The Principles of Nahuatl Writing" *Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft* 16, pp. 47-81.

WHORF, Benjamin Lee (1981 [1955]) *Język, myśl i rzeczywistość [Language, Thought, and Reality].* Trad. Teresa Hołówka, introd. de Adam Schaff, PWN, Warszawa.

WIMMER, Alexis (2004) *Dictionnaire de la langue nahuatl classique.* Fuente electrónica: http://sites.estvideo.net/malinal

WITTIG, Monique (1983) "The Point of View: Universal or Particular?" En: *Feminist Issues,* vol. 4, n° 2.

ZUCKERHUT, Patricia (2007) "Cosmovisión, espacio y género en México antiguo", en: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia,* vol. 21, n° 38, pp. 64-85.

Katarzyna Mikulska

¿Por qué las traducciones de los bellos y famosos cantos de los antiguos nahuas difieren tanto entre sí, que con frecuencia a un lector que desconoce la lengua náhuatl podría parecer que incluso se trata de textos diferentes? Partiendo de un detallado análisis de los textos originales de estos cantos, que toma en cuenta los múltiples juegos de significados y de dobles sentidos que proliferan en ellos, así como el contexto performativo de su realización, Katarzyna Szoblik logra darnos respuesta no solamente a esta pregunta, sino que también contribuye notablemente a nuestro entendimiento de la cultura nahua. Es decir, con base en un profundo análisis filológico, antropológico y de la teoría de traducción, claramente expone el refinamiento del arte de la creación oral de los nahuas, la exquisitez de sus metáforas junto con su pluralidad de sentidos, así como en todo ello –y de acuerdo con lo prometido en el título–, el papel de la mujer.

Miguel Ángel Ruz Barrio

El libro de Katarzyna Szoblik, Entre los papeles de ocelote entono mi canto, yo Quetzalpetlatzin: El lugar de la mujer dentro de la oralidad nahua, es una obra de gran interés debido al tema que aborda y a la seriedad metodológica en su acercamiento. Este trabajo mezcla con gran acierto diversos aspectos de interés dentro de la etnohistoria en la actualidad, tales como las investigaciones sobre la oralidad y los estudios de género. Además, nos plantea una nueva traducción a textos históricos de la lengua náhuatl que se plasmaron en caracteres alfabéticos durante la época colonial, para la que el contexto de los cantos es fundamental en la interpretación. Por todo ello, este estudio es de lectura obligada tanto para aquellos interesados en la cultura náhuatl prehispánica, como para lingüistas y otros especialistas en el estudio de sociedades del pasado.

Jerome Offner

El nuevo libro de Katarzyna Szoblik elige con destreza y crea nuevos métodos y perspectivas para mejorar nuestro entendimiento de tres piezas del arte oral de los nahuas que convencionalmente suelen ser descritas como poemas. Situándolas dentro del contexto social adecuado, la autora destaca sus características, correspondientes a la oralidad y performance. Posteriormente, Szoblik se enfrenta al desafío de interpreter el significado y contenido cultural de esas composiciones a la luz de las teorías de traducción e interpretación actuales, de la sociedad y cultura nahua, así como también de los estudios de género. Lo que destaca como más valioso es el estudio pionero de la importancia de estas obras en varias áreas del proceso social y cultural de los nahua, tanto en la época prehispánica como en la colonial. Szoblik da una nueva vida y relevancia a lo que ha sido considerado unos textos fijos para el estudio.

9 781234 567897